



Universidad Autónoma Metropolitana

Casa abierta al tiempo

DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO  
Especialización, Maestría y Doctorado en Diseño

**LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA MEXICANA  
EN EL MARCO DE LA BIENAL DE FOTOPERIODISMO  
Y DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS**

*Reflexiones, propuestas conceptuales y reseña histórica*

**Enrique Villaseñor García**

Tesis para optar por el grado de Doctor en Diseño

Línea de Investigación Nuevas Tecnologías

ANEXO (publicación digital en la red)

**Reseña histórica de seis bienales (México, 1994-2006)**

<http://www.fotoperiodismo.org/bienal.html>

Miembros del Jurado

**Dra. Oweena Fogarty O'Mahoney**

Directora de la tesis

**Dr. Jacob Bañuelos Capistrán**

**Dra. Laura Castañeda García**

**Dr. Jorge Ortiz Leroux**

**Dr. Gabriel Salazar Contreras**

México D.F. Enero 2015



**LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA MEXICANA  
EN EL MARCO DE LA BIENAL DE FOTOPERIODISMO  
Y DE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS**

*Reflexiones, propuestas conceptuales y reseña histórica*

FOTO: Carlos Cisneros. Del Fotorreportaje Sublevación en Chiapas.  
"El ejército nacional recupera el Palacio Municipal de San Cristóbal".  
Enero 2, 1994. Mención Honorífica. Primera Bienal de Fotoperiodismo.

## **AGRADECIMIENTOS.**

### **AGRADEZCO LAS APORTACIONES Y SUGERENCIAS DE LAS SIGUIENTES PERSONAS:**

NICOLÁS AMOROSO, JACOB BAÑUELOS, LEÓNIDES BAUTISTA, LAURA CASTAÑEDA, ING. HEBERTO CASTILLO, OWEENA FOGARTY, ALMA GARCÍA, HÉCTOR Y MARÍA GARCÍA, RUTH GARCÍA, ITTAY GIL, ANA GUADALUPE MOJICA, JORGE ORTIZ LEROUX, HERMILO SALAS, GABRIEL SALAZAR, ÁLVARO SÁNCHEZ, GABRIELA VÉLEZ, EDUARDO VILLASEÑOR, GALA VILLASEÑOR Y A TODOS AQUELLOS QUE CON SU PARTICIPACIÓN A LO LARGO DE QUINCE AÑOS HICIERON POSIBLE LA REALIZACIÓN DE LA BIENAL DE FOTOPERIODISMO.

### **MI AGRADECIMIENTO TAMBIÉN A TODOS LAS PERSONAS QUE ME CONCEDIERON ENTREVISTAS PARA LA REALIZACIÓN DE ESTE PROYECTO:**

YOLANDA ANDRADE, PATRICIA ARIDJIS, RAMÓN CABRALES, ALEJANDRO CASTELLANOS, ULISES CASTELLANOS, CARLOS CONTRERAS, ARMANDO CRISTETO, IRERI DE LA PEÑA, RUFINO DEL VALLE, LUIS JORGE GALLEGOS, ANDRÉS GARAY, LOURDES GROBET, RAFAEL LÓPEZ CASTRO, FRANCISCO MATA, PEDRO MEYER, GERARDO MONTIEL KLINT, MARCO ANTONIO PACHECO Y RAQUEL TIBOL.

## VERSIÓN MULTIMEDIA EN LA RED

Este documento puede consultarse en la red a través del siguiente link:

<http://www.fotoperiodismo.org/bienal.html>



La versión en la red permite acceder a los distintos recursos multimedia que integran la investigación:

**ANEXO (REGISTRO HISTÓRICO)**

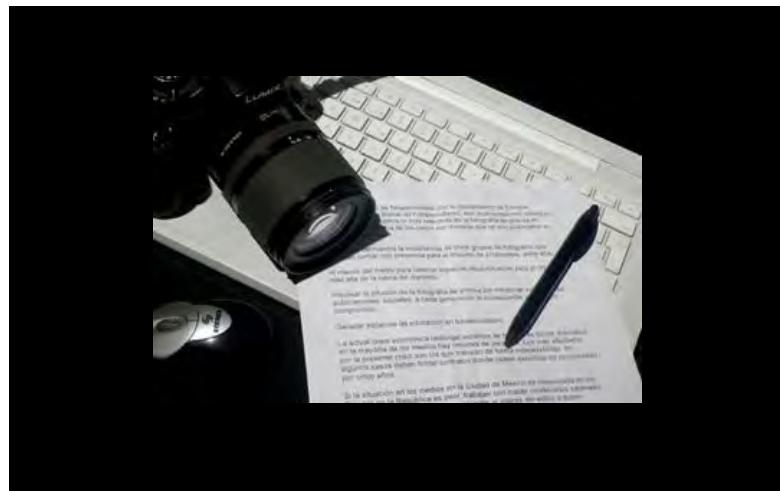
**LINKS A SITIOS WEB RELACIONADOS**

**LINKS A DOCUMENTOS DE LAS BIENALES**

**VIDEOS y AUDIO**

**ENTREVISTAS CON PROTAGONISTAS (YOUTUBE)**

<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	7
I.1. Antecedentes, planteamiento y delimitación del problema	8
I.2 Hipótesis y objetivos	12
I.3 Motivación, metodología y procedimiento	15
I.4 Desarrollo del documento	17
I.5 Resultados y aportaciones de la investigación	19
<b>II MARCO METODOLÓGICO, TEÓRICO E HISTÓRICO</b>	21
II.1 Estado del arte y marco histórico	22
II.3 Metodología seleccionada	29
II.4 Orígenes de la bienal de fotoperiodismo	32
<b>III. DESARROLLO DEL TEMA : TEORÍA Y ANÁLISIS</b>	40
III. 1 Géneros fotográficos	42
III.2 Bienal, imaginario y signos	68
III. 3 Desarrollo tecnológico	90
III.4 Ética, realidad y verdad en el fotoperiodismo	100
III.5 Las tensiones del poder en la Bienal de Fotoperiodismo	120
III.6 Problemas de edición en la bienal	135
<b>IV. SÍNTESIS Y CONCLUSIONES</b>	143
<b>V. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA</b>	155
<b>VI. ANEXO. Registro histórico</b>	167
<b>VII. CURRICULUM VITAE DEL AUTOR</b>	168



## I. INTRODUCCIÓN

## I.1. ANTECEDENTES, PLANTEAMIENTO Y DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

En sus seis emisiones la Bienal de Fotoperiodismo fue una ventana a los acontecimientos sociales y políticos entre 1994 y 2005, un amplio foro para la discusión, difusión y promoción de la obra de los fotoperiodistas de México, así como un espacio para la polémica en torno a los elementos que confluyen en la fotografía periodística.

Antes de la bienal, apesar de la presencia cultural de los pioneros de la fotografía de prensa mexicana y del legado de los medios y publicaciones que desde el siglo XX testimoniaron la historia a través de grandes imágenes, el fotoperiodismo era considerado una disciplina supeditada a la palabra escrita, un complemento de la información que carecía de valores propios. Lo mismo sucedía en el concierto de las artes visuales de principios de los noventas. Tal vez por ello las bienales de fotoperiodismo fueron recibidas por los fotógrafos de prensa con entusiasmo, las consideraron una nueva opción para intercambiar experiencias profesionales y un foro para la valoración, difusión y promoción de su obra.

En los años previos a la bienal, la fotografía esteticista, comercial, construida, experimental y la llamada *fotografía artística* prevalecían en el ámbito cultural de nuestro país por encima de la fotografía informativa o testimonial. Así, el arribo de la Bienal de Fotoperiodismo se dio en un momento muy oportuno y decisivo. A partir de entonces los fotógrafos podrían expresarse y comunicarse en un lenguaje eficaz que iría *más allá de la información*, y en un espacio propio e independiente de los medios que les permitiría mostrar el potencial comunicativo, documental y creativo de su obra.

Los fotoperiodistas pertenecen a un gremio intenso, inquieto, aguerido y muy polémico. Los fotógrafos de prensa, a través de sus imágenes, su actividad, celo profesional, y entrega personal, experimentan y manifiestan intensamente sus vivencias y motivaciones emanadas de la realidad, de su realidad personal vivida desde la primera fila de la historia. Tal vez por eso, las bienales fueron aceptadas por ellos con entusiasmo y posteriormente se convirtieron en un foro de discusión en donde mostrar su trabajo a nivel nacional e internacional. La bienal fue un espacio significativo, constructivo y creativo; aunque, paradójicamente, en ocasiones estuvo ligado a intereses particulares, motivaciones personales o divorciado de intenciones constructivas que pudieran abonar en pro del fotoperiodismo. Estas dos perspectivas y la amplia gama de relaciones personales entre los fotógrafos participantes se confrontaron a lo largo de más de doce años en que se realizó el proyecto.

Sin embargo, a pesar de los problemas enfrentados y de los grandes retos que las actividades y proyectos representaban, gracias al esfuerzo colectivo, a la participación positiva y a las aportaciones de la mayoría de sus protagonistas, la Bienal de Fotoperiodismo, a nuestro juicio, quedará registrada como un parteaguas del fotoperiodismo mexicano. Un proyecto colectivo que fue capaz de aglutinar a todo un gremio y de dejar constancia a través de las imágenes participantes, de la historia reciente de nuestro país. Para Alejandro Castellanos director del Centro de la Imagen, más allá del significado gremial y de su organización, *“es una memoria histórica única, un legado insustituible de un momento clave del país: la transición política del 1994 al 2005 [...] si no hubiera habido Bienal de Fotoperiodismo, no tendríamos la memoria del zapatismo en imágenes [...] revisar a la distancia la historia reciente es uno de los valores de los archivos”*. (Castellanos, A. ([2012h](#); [2012i](#)); Entrevista personal 17 y 20).

Algunas de las vertientes identificadas en las seis bienales son:

- Los hechos históricos y sociales reseñados en las imágenes participantes, actualmente resguardadas en los acervos del Centro de la Imagen, que son una ventana a nuestra historia reciente.
- La evolución en las maneras de ver, fotografiar, registrar e interpretar los hechos y fenómenos sociales.
- La evolución del lenguaje y la retórica de los discursos fotográficos.
- La transformación de las posibilidades técnicas a partir del surgimiento y evolución de las herramientas digitales.
- El derrumbe de antiguos preceptos y normas que regían al periodismo y a la fotografía de prensa, principalmente en cuanto a aspectos relacionados con la veracidad, confiabilidad y ética fotográficas.
- La necesidad (satisfecha por la Bienal) de un foro colectivo para reflexionar, compartir e intercambiar experiencias en torno a problemas y objetivos gremiales y profesionales.
- Las dificultades de algunos sectores del gremio para asumir posturas y actitudes solidarias, con objetivos positivos hacia el desarrollo colectivo, más allá de intereses personales o individuales.
- La necesidad de reforzar o instaurar algunos aspectos relacionados con la formación teórica, académica, técnica o profesional.

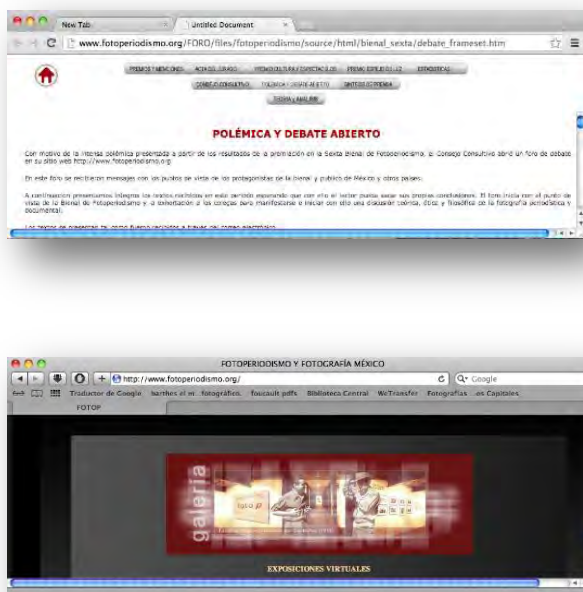


Así, a lo largo de quince años (doce de las bienales y tres de sus actividades previas y posteriores) la bienal se transformó después de una intensa discusión, generada especialmente en la sexta emisión, en otros proyectos colectivos independientes que continúan vigentes. Uno de ellos es *El Foro Iberoamericano de Fotografía*.

La Bienal de Fotoperiodismo evidenció algunas experiencias de participación entre los fotógrafos. Fue testimonio de una etapa de nuestra historia y testigo de la evolución de algunas formas de concebir y ejercer la fotografía. Otras aportaciones de la bienal fueron la inquietud de profundizar en algunos aspectos teóricos y conceptuales de la percepción fotográfica, el discurso y otros conceptos relacionados con la dinámica social y gremial. Posteriormente el proyecto enfrentó el devenir de las nuevas tecnologías, y derivado de ellas, algunos replanteamientos en los conceptos de verdad y ética profesional.

Es importante analizar las intensas confrontaciones generadas en algunas de sus emisiones y en especial la sexta de 2006, que la convirtieron en un foro de discusión internacional involucraron a importantes organizaciones y colectivos de fotógrafos del mundo. La bienal evidenció, con esos debates, la necesidad de un análisis teórico y ético de la fotografía de prensa. En esta dinámica, la primera aportación fue la creación de un foro internacional en la red para la discusión colectiva y el intercambio de puntos de vista en relación con la verdad, la ética y otros conceptos teóricos involucrados en el ejercicio del fotoperiodismo. En este foro los fotógrafos expresaron puntos de vista inmediatos, opiniones y propuestas en torno a la polémica que había surgido.

Figura 1. Portada del Foro Abierto. Sexta Bienal de Fotoperiodismo



La inesperada dinámica y los alcances de las bienales, la acogida que los fotoperiodistas dieron a las distintas emisiones de 1994 a 2006 y las intensas contradicciones teóricas, gremiales y personales que se presentaron a lo largo de más de doce años –casi quince– hicieron que ese proyecto definiera una etapa muy importante y significativa para el fotoperiodismo contemporáneo de México. Por otra parte, el intercambio de experiencias fotográficas y profesionales, los conceptos teóricos que en torno a los significados de la fotografía documental fueron discutidos entre los participantes y los proyectos paralelos y derivados, hicieron de la Bienal de Fotoperiodismo un hito en nuestra fotografía. Esta investigación pretende hacer un recuento de todo ello y abundar en torno al sentido de la fotografía periodística. Algunas de las inquietudes y motivaciones que dieron origen al proyecto se mencionan a continuación:

- La polémica derivada de las distintas emisiones de las bienales de fotoperiodismo planteó algunas interrogantes y expectativas metodológicas, teóricas, gremiales, profesionales y personales que es pertinente documentar como parte de la historia reciente de la fotografía documental de México:
- La Bienal de Fotoperiodismo es un proyecto significativo para la discusión y la práctica de los procesos de comunicación e información a través de la imagen fotográfica. Por su trascendencia es importante registrarla y difundirla en un documento historiográfico, teórico y conceptual relativo a algunos temas inherentes a la fotografía y el periodismo de tal manera que pueda ser consultado y estudiado por generaciones futuras.
- Como sucedía en los orígenes de la primera bienal, en muchos fotógrafos sigue vigente la necesidad de formarse y superarse en lo profesional y en lo gremial, más allá de motivaciones personales o individuales.
- Los fotoperiodistas deben contar con elementos para la discusión de temas y conceptos que les ayuden a entender la esencia de la profesión y la comprensión de temas aplicables a los procesos de aprendizaje relacionados con el ejercicio de la fotografía de prensa como medio de comunicación y expresión autoral.
- Muchos fotógrafos, principalmente los más jóvenes, enfrentan problemas con la narrativa de la imagen al editar proyectos o ensayos. A través de este documento, se pretende apoyarlos con información y elementos para lograrlo.
- La bienal de fotoperiodismo, en especial en su última emisión, inició la discusión en torno a algunos conceptos referentes a la ética y la verdad en la fotografía. En este documento aspiro a contribuir con propuestas para el tema.

## I.2 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

### HIPÓTESIS GENERAL

**Los conceptos de verdad y objetividad en la fotografía documental, asumidos tradicionalmente y en el imaginario social como absolutos, han transitado, a partir de una nueva realidad profesional y tecnológica, hacia un cuestionamiento de sus significados. Derivamos de ello que en el fotoperiodismo contemporáneo conviven múltiples connotaciones de estos conceptos que pueden ser abordados o analizados en función de la complejidad del ejercicio profesional, de la forma de percibir y procesar la realidad, y de los objetivos del editor o el fotógrafo: La realidad no es única o absoluta; es tamizada por la percepción, la conciencia individual o colectiva y por la evolución en las posibilidades tecnológicas para el registro y comunicación de hechos, expresados a partir de los diferentes significados de la imagen y el lenguaje fotográfico.**

Esta hipótesis se apoya en la certeza de que las actividades realizadas por los participantes en la Bienal de Fotoperiodismo revelaron deficiencias en torno al significado histórico y teórico de la materia de trabajo que impedían tener claridad en cuanto a las posibilidades de la fotografía periodística y testimonial. Los aspectos que generaron más confusión en las bienales fueron los conceptos de realidad, verdad y ética comunicativa en el fotoperiodismo. En este tema, las discusiones, análisis y propuestas teóricas planteadas por algunos miembros del colectivo nos llevaron a la conjetura de que la verdad en la fotografía no reside en la imagen misma, sino en la interpretación personal, responsabilidad social e intención comunicativa que el foto-documentalista, como autor, ejerce cuando registra un fenómeno, suceso o tema. Por otra parte, las imágenes que hacen referencia a un suceso o fenómeno social son polisémicas y están sujetas a múltiples posibilidades de lectura. Por ello, cualquier protagonista, testigo, analista o comunicador —en nuestro caso, el fotógrafo— que intente registrar dicho suceso o transmitirlo asumirá su propia interpretación y su visión personal en un ejercicio intelectual, creativo e individual. El arribo de las nuevas tecnologías y las formas de organización gremial y profesional colapsaron antiguos conceptos referentes a la verdad, la realidad y la ética hacia una nueva forma de reflexión: la verdad no reside más en una supuesta objetividad o equidad imparcial del hecho comunicado, sino en los elementos informativos que lo integran a través de un proceso de análisis personal, basado en un nuevo concepto de ética, es decir, la ética hacia una posición ideológica individual.

## **HIPÓTESIS PARTICULAR**

La dinámica de participación de los protagonistas en la bienal de fotoperiodismo generó resultados que enriquecieron al fotoperiodismo mexicano. Sin embargo, paradójicamente, las luchas de poder, inmersas en confusiones y posturas teóricas confrontadas en relación con la verdad y la ética, que se manifestaron a distintos niveles en las últimas etapas, produjeron el deterioro de las relaciones entre los protagonistas del proyecto y afectaron las posibilidades de consolidación gremial que se estaban gestando.

## **OBJETIVO GENERAL**

Formular un documento de reflexión académica en torno a la fotografía periodística y documental mediante el análisis de algunos conceptos relevantes relativos a la verdad y la objetividad, sus implicaciones éticas y el papel de las nuevas manifestaciones tecnológicas en la estructura formal y comunicativa de las imágenes y proyectos, a partir de las experiencias obtenidas y compartidas en la Bienal de Fotoperiodismo.

### ***OBJETIVO ESPECÍFICO 1***

Obtener propuestas teórico pedagógicas que apoyen metodológicamente el estudio y el ejercicio del fotoperiodismo como herramienta de expresión y comunicación, con base en las experiencias de las bienales, especialmente en torno a los géneros, la retórica, la ética, la narrativa fotográfica y las posibilidades y parámetros de las nuevas tecnologías.

### ***OBJETIVO ESPECÍFICO 2***

Obtener un registro histórico de una etapa muy importante del fotoperiodismo mexicano a partir de testimonios directos de los protagonistas en las bienales. El periodo comprendido entre 1994 y 2006, que corresponde a la realización de las seis bienales de fotoperiodismo y los proyectos derivados de éstas.

## **TEMAS PROPUESTOS A DESARROLLAR**

Con base en las hipótesis formuladas y los objetivos planteados, algunos temas a desarrollar son los siguientes:

- Clasificación genérica y definición de los distintos niveles de interpretación, aplicación y lectura de las imágenes.
- Narrativa, significados y formas de integración de la imagen a la memoria colectiva de México.
- Realidad, verdad y códigos éticos en el ejercicio profesional. Evolución, transformación tecnológica y derrumbe de paradigmas.
- Luchas, tensiones de poder y sus múltiples manifestaciones en la bienal de fotoperiodismo: una ventana al ejercicio profesional.
- Procesos y propuestas metodológicas para la formulación y edición de proyectos académicos y profesionales.
- Un registro histórico-testimonial de este proyecto importante y significativo para la cultura del México contemporáneo.
- Testimonios y puntos de vista de participantes y protagonistas significativos para el proyecto.

### I.3 MOTIVACIÓN, METODOLOGÍA Y PROCEDIMIENTO

Como organizador de las seis bienales de fotoperiodismo realizadas de 1994 a 2005 me propuse documentar las experiencias derivadas de este periodo de la historia reciente del periodismo y la fotografía mexicanos. Por otra parte, me pareció importante dar respuesta a inquietudes surgidas en ese proyecto y canalizar académicamente algunas importantes interrogantes derivadas de las intensas polémicas que se dieron, en los aspectos gremial, teórico y profesional.

Una vez terminada y concluida la sexta emisión en 2005, con los recursos donados por Giorgio Viera, que procedían del premio que le fue otorgado, la bienal publicó un catálogo impreso con los eventos más importantes del proyecto. Más adelante, derivado de ese catálogo, el Fondo de Cultura Económica publicó el libro *“Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental”* (De la Peña, 2008) Este libro recopiló algunos textos escritos por teóricos y estudiosos de la fotografía en torno al problema del nuevo periodismo y más específicamente a la ética de la profesión. Los participantes en la publicación fueron Laura González, Diego Lizarazo, John Mraz, Pedro Meyer, Jorge Claro León, Gustavo Prado, José Antonio Rodríguez, Katya Mandoky, Rebeca Monroy, Alfredo Cid y Sossana Casigoli. La coordinación editorial estuvo a cargo de la fotógrafa Ileri de la Peña, miembro del Consejo Consultivo de las bienales.

El recuento de mis experiencias personales en torno a las bienales y la consulta de ese libro despertaron en mí la inquietud de reflexionar sobre las propuestas teóricas de sus autores e integrarlas como elementos de una investigación, consultando además otras fuentes y testimonios, para estructurar un texto dirigido a los investigadores y a los propios fotógrafos.

Uno de los propósitos del trabajo que presento aquí es que los fotoperiodistas encuentren en esta tesis una lectura de las seis bienales y algunas reflexiones teóricas que puedan serles útiles en su trabajo. En consonancia con las exigencias de una tesis de doctorado, tanto el registro histórico como el material pedagógico producido son aportaciones originales. Sin embargo, debo expresar que este trabajo no hubiera sido posible sin apoyarse en las valiosas contribuciones tanto de los autores citados, como de testimonios directos obtenidos a través de charlas y entrevistas con otros colegas, maestros o amigos interesados en el tema.

Las experiencias derivadas de haber participado como director y organizador de las bienales de fotoperiodismo, que con el tiempo llegaron a formar parte de la memoria histórica y fotográfica de México, son muchas y enriquecedoras. El haber podido conocer y compartir con el gremio fotoperiodístico y ser testigo de todas las etapas del proyecto dejó en mí una huella profunda y la conciencia de que el trabajo realizado por el colectivo de la bienal no debería diluirse o borrarse en el tiempo, al contrario, era necesario rescatarlo tanto desde mi propia memoria como a través del testimonio de sus protagonistas.

Por otra parte, consideré importante, aprovechando la gran cantidad de evidencias, crónicas y relatos narrados o publicados por colegas, periodistas y analistas del tema, documentar la trascendencia de la bienal de fotoperiodismo para nuestra historia y nuestra cultura, con objeto de que pueda ser consultada en los ámbitos de la investigación, el ejercicio profesional y la docencia académica.

### **TEORÍA Y ANÁLISIS.- Son incluidos en el capítulo III**

Reflexiones teóricas derivadas de consultas bibliográficas, de textos escritos por especialistas, y de testimonios directos de protagonistas del proyecto, como estudio de caso, entre ellos:

**Géneros fotográficos.** Conceptos en torno a la clasificación genérica en la fotografía y el fotoperiodismo. Categorías, antecedentes y definiciones relacionadas con el fotodocumentalismo y el fotoperiodismo así como subgéneros del mismo.

**Bienal e imaginario colectivo.** La narrativa en los proyectos, los mensajes de la bienal, significación y resignificación en las imágenes fotográficas y procesos semióticos.

**Desarrollo tecnológico: de lo analógico a lo digital.** El cambio de tecnologías, las agencias independientes a finales de los ochenta como preámbulo al gran cambio. La transformación y evolución de los discursos. Crisis de credibilidad en la fotografía.

**Ética, realidad y verdad en el fotoperiodismo.** Realidad y verdad, derrumbe de paradigmas. Normas éticas. El punto de vista autoral. De lo ético a lo jurídico. Ejemplos y casos de estudio para reflexionar.

**Las tensiones del poder en la bienal.** Tensiones y luchas de poder que se dieron en el seno de la Bienal de Fotoperiodismo. El poder de los protagonistas, los medios, las instituciones y el poder de la imagen. Conflictos personales y el replanteamiento final del proyecto.

**Problemas de edición en la Bienal.** La edición fotográfica. Una propuesta pedagógica. El proyecto fotográfico: formulación y realización. Elementos comunicativos. Valores fotográficos. El proceso de edición.



## ANEXO

### REGISTRO HISTÓRICO DE LAS SEIS BIENALES

(Consultable en la red)

<http://www.fotoperiodismo.org/bienal.html>

#### LA BIENAL DE FOTOPERIODISMO: Registro histórico

- Experiencias y reflexiones personales del autor -información significativa sobre eventos, acontecimientos, situaciones, personajes o protagonistas-.
- Información bibliográfica, documental, periodística y hemerográfica publicada por los medios durante las distintas etapas del proyecto.
- Documentos e información procedente de los acervos personales del autor: investigaciones, proyectos, publicaciones, fotografías, páginas web, material fílmico, etc. Éste es el más importante acervo documental de la Bienal de Fotoperiodismo.

**Antecedentes y orígenes de las bienales.** La campaña presidencial de Heberto Castillo, el Museo Mural Diego Rivera y la última etapa del Consejo Mexicano de Fotografía.

**Reseña histórica de la bienal.** Una reseña histórica de las seis bienales de fotoperiodismo y los proyectos paralelos y derivados de ellas. Los concursos, actividades, exposiciones, protagonistas, propuestas, polémicas y productos realizados.

#### ENTREVISTAS CON PROTAGONISTAS

Para su consulta las entrevistas fueron organizadas en tres temas:

**La fotografía mexicana:** Los entrevistados se refieren a conceptos relacionados con la fotografía mexicana, en especial en el período de las bienales.

**El Consejo Mexicano de Fotografía:** Los entrevistados se refieren a la última etapa del Consejo Mexicano de Fotografía, a partir de 1994. La bienal surgió como un proyecto propuesto en el seno del Consejo.

**La Bienal de Fotoperiodismo:** Los entrevistados se refieren a las distintas actividades, eventos, sucesos o incluso problemas enfrentados a lo largo de las seis bienales

## I.5 RESULTADOS Y APORTACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

El documento, emanado de los resultados y propuestas de la Bienal de Fotoperiodismo, tiene dos vertientes. Por una parte, acudiendo a propuestas de los propios protagonistas, apoyadas en referentes teóricos o bibliográficos de otros autores, reflexiona en torno a conceptos relacionados con inquietudes, interrogantes o dudas generados en el proyecto de la bienal. Por otra, en el anexo(en línea) presenta un registro histórico de los acontecimientos generados a lo largo de casi quince años, seis emisiones y algunos proyectos derivados o posteriores alas bienales.

En la Bienal de Fotoperiodismo como en todos los proyectos culturales o colectivos, surgieron intensas discusiones teóricas, conflictos gremiales e incluso confrontaciones y rivalidades personales que tuvieron que superarse para seguir adelante en cada una de las etapas. Los más intensos se dieron al final de la sexta bienal cuando, como resultado de la confrontación de resultados y las protestas por la premiación de la obra del fotógrafo cubano Giorgio Viera, fueron cuestionados algunos conceptos éticos y deontológicos vigentes hasta entonces, relativos a la imagen y la verdad en el fotoperiodismo. El recuento histórico incluido en los anexos de esta tesis contiene una reseña de ese conflicto. La investigación hace referencia también a diferentes luchas de poder que se dieron en las distintas emisiones, el derrumbe de algunos paradigmas teóricos y el surgimiento de nuevos conceptos sustentadores de la esencia ética y testimonial de las fotografías. Al respecto, Alejandro Castellanos comenta:

*[...] la organización de la bienal, basada en la competencia entre fotógrafos, en el buen sentido generó competencia, pero en un sentido negativo generó envidias y resentimientos. En ese aspecto, el análisis de la competencia y los debates producidos y sus protagonistas nos permitiría conocer el perfil, la formación, los alcances, la preparación y la visión del mundo de los fotoperiodistas [...]"([Castellanos. A.2012 h. Entrevista personal 17](#)).*

En cuanto a los aspectos teóricos, en el documento hago referencia a conceptos y aportaciones relacionadas con la narrativa y los significados de las imágenes en el entorno de un imaginario social. La significación y re-significación del lenguaje fotográfico a través de las propuestas de los fotógrafos y del tiempo transcurrido entre ellas y algunas consideraciones y referencias a las características y a las formas de estructurar proyectos fotográficos.

Para desarrollar algunos temas, acudí a referentes y autores que nos llevan a cuestionar o afirmar algunos paradigmas y conceptos relacionados con la objetividad, la libertad, la verdad y las normas sociales y jurídicas inherentes a los procesos de comunicación.

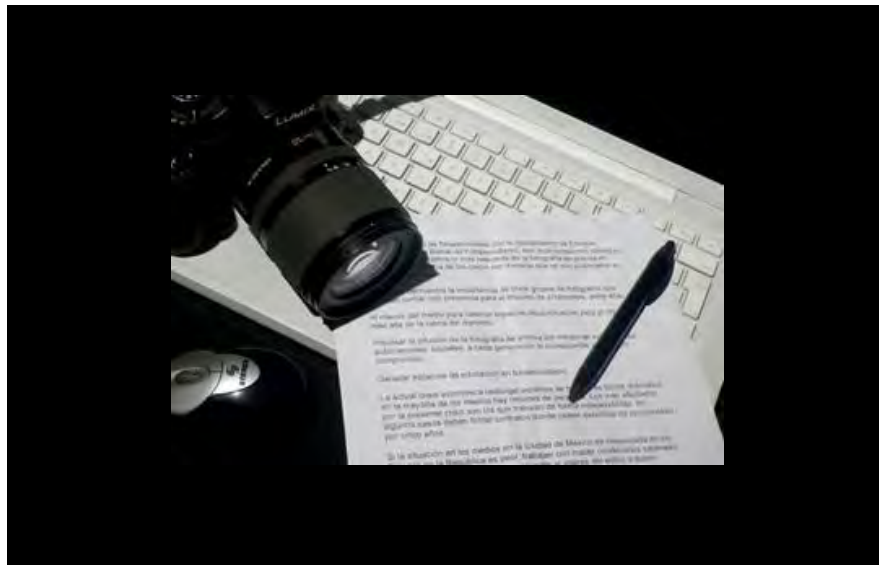
Este documento es producto de un proceso de investigación con propuestas y testimonios directos de protagonistas, especialistas consultados, investigadores, profesores y colegas que sería imposible enumerar aquí pero que incluyo en la bibliografía al final del documento.

Muchos de los testimonios, publicaciones, imágenes y crónicas que en el anexo conforman la parte histórica estaban escondidos en mi memoria personal así como en archiveros, cajones, libros, documentos, testimonios de nuestros acervos y en las opiniones de algunos protagonistas del proyecto que recopilé con base en entrevistas grabadas en video.

Considero que la investigación cumplió con los objetivos que lo motivaron: extraer información en torno a la evolución del lenguaje y la retórica discursiva de los fotógrafos en ese periodo, reseñar los hechos históricos y sociales del proyecto en el marco referencial de la fotografía periodística y registrar la evolución en las formas de concebir y ejercer la fotografía.

El valor de los documentos, imágenes, fotografías y testimonios es muy alto. En opinión del mismo Castellanos es “equivalente al valor del Archivo Casasola”. Para él, *“la trascendencia de los archivos va más allá de participaciones personales o individuales”* ([Castellanos A.2012i](#); *Entrevista personal 19*;) .

Uno de los objetivos es su publicación en las redes sociales. En esta vertiente, pienso que una de las opciones más importantes para difundir y compartir este trabajo será a través de su publicación en el internet. Considero que a través de esas plataformas las posibilidades de llegar a un público amplio serán mayores. Por otra parte, mediante de esos canales y de un foro que abriré en la web al momento de su publicación, los interesados en consultar el documento podrán intercambiar opiniones y puntos de vista para alimentar y enriquecer su potencial académico y pedagógico. La tesis intenta ser una herramienta multimedia abierta, a través de los medios alternativos, para el intercambio de experiencias e información entre fotoperiodistas, estudiantes, académicos e investigadores del tema



## II MARCO METODOLÓGICO, TEÓRICO E HISTÓRICO

## II.1 ESTADO DEL ARTE Y MARCO HISTÓRICO

El marco teórico de la investigación integra algunos conceptos que más adelante puntualizaré:

- Relaciones de poder a partir del contexto sociohistórico en el que se desarrollaron las bienales de fotoperiodismo.
- El imaginario colectivo de las bienales y su relación con los conceptos de la narrativa, los mensajes y la retórica en los discursos fotográficos.
- Vertientes metodológicas derivadas de las características discursivas, formales o técnicas de algunos trabajos enviados por los fotógrafos a los concursos.
- Análisis de algunos elementos relativos a la estructura de los proyectos y los recursos de edición aplicables.
- Parámetros y conceptos relacionados con la evolución de las tecnologías en el período de estudio y los efectos que tuvieron sobre los procesos de producción, percepción y comunicación de mensajes.
- Un análisis relativo a la ética y la realidad en la fotografía.
- Una propuesta metodológica para la clasificación y categorización de los géneros en el fotoperiodismo.
- Algunos ejemplos referentes a los discursos fotográficos documentales y discursivos.

En el cuerpo de la investigación abordé algunos conceptos sobre el poder propuestos por Foucault según las interpretaciones de Dreyfus & Rabinow (1983, p. 18) en un paralelismo con el desarrollo de la Bienal de Fotoperiodismo, un proyecto social sujeto a diferentes fuerzas y tensiones de poder considerando que, como apunta Michel Foucault en un debate con Noam Chomsky celebrado en 1971, dichas fuerzas son parte intrínseca de la realidad social, es decir en toda manifestación de carácter social existirán tensiones relacionadas con el poder, que tendrán un impacto sobre el desarrollo de las relaciones sociales. Chomsky y Foucault (1971),

Ver: <http://ssociologos.com/2013/06/27/el-memorable-debate-entre-foucault-y-chomsky/>

Este supuesto sirvió de base para analizar a la Bienal de Fotoperiodismo desde una perspectiva en donde el ejercicio del poder surgido desde la cotidianeidad, desde lo más simple, se trasladó hasta las manifestaciones más amplias del proyecto en una dinámica de sucesos delineados por intereses particulares e independientes que marcaron y definieron el desarrollo y el destino de la bienal como colectivo. A la luz de algunos conceptos en torno a la retórica y el mensaje, analicé el quehacer fotográfico y el imaginario colectivo de la Bienal de Fotoperiodismo para posteriormente explorar las nociones del discurso y el mensaje, acotado por Walter Benjamin al definir el *aura* en la obra artística y su fragilidad ante los embates de la reproducción, y referirse a la autenticidad emanada de los conceptos *aquí y ahora* en el momento de la creación a partir de la cual se abren posibilidades y riesgos de la reproducción. Este análisis advierte sobre una supuesta fragilidad del contenido y el sentido de la imagen o la obra original ante los embates de la *reproductibilidad técnica* y asevera que *“En la fotografía, por ejemplo, pueden resaltar aspectos del original accesibles únicamente a una lente manejada a propio antojo con el fin de seleccionar diversos puntos de vista, inaccesibles en cambio para el ojo humano [...] Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible”* (Benjamin, 2003, Partes 1 y 2.).

Discrepo de esta postura, pues en lo personal considero que en el caso de la fotografía, el significado y la esencia de la obra no desaparece o se transforma con la reproducción técnica. Por el contrario, la reproducción masiva, al llegar a un mayor número de lectores en lugares y tiempos diversos, la dota de mayores posibilidades de comunicar su mensaje original. En otra parte de la investigación intento aproximarme a la posibilidad de definir la existencia de géneros o categorías en el fotoperiodismo al considerar el discurso fotográfico como un sistema de ideas o pensamientos permeado por el contexto y las características personales del individuo. A partir de las afirmaciones de la diseñadora y profesora norteamericana Donis A. Dondis relacionadas con los fenómenos, reglas, patrones de diseño y la *alfabetidad visual*(sic) que permite expandir la comprensión del mensaje visual posterior al hecho físico, más allá de la percepción inicial. *“La visión incluye algo más que el hecho físico de ver o de que se nos muestre algo. Es parte integrante del proceso de comunicación que engloba todas las consideraciones de las bellas artes, las artes aplicadas, la expresión subjetiva y la respuesta a un propósito funcional”*. (Dondis, 2002, p.10). Este examen nos lleva a definir un conjunto de elementos comunicativos del lenguaje visual hacia distintos niveles de discurso y mensaje. Además de la discusión teórica en torno al discurso fotográfico y del papel del contenido y la forma en la elaboración de los mensajes visuales, abordé algunas nociones de intencionalidad en la construcción de sentido como elemento que influye en las formas de significación de la actividad fotográfica, más específicamente del fotoperiodismo.

Por otra parte, considero pertinente reflexionar sobre la postura de Henry Cartier-Bresson en torno a la fotografía, para quien ésta es el reflejo del ojo en la película, es decir, un retrato de lo visto por el espectador gracias a una tecnología que emerge como una fuente de poder sobre el espacio y el tiempo. “poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de la mira” de tal manera “que no puede separarse de los otros medios de expresión visual”. Para él la fotografía “Es un modo de gritar, de liberarse, no de probar ni de afirmar la propia originalidad. Es una manera de vivir”. (Cartier Bresson, 2003, p.11). La crítica de arte mexicana Raquel Tibol se refiere a las transformaciones extra-fotográficas que pueden experimentar las imágenes, al transcurrir del tiempo o modificar el contexto en que se leen.

*Debido a la dependencia testimonial que cierta fotografía conserva con respecto a una realidad pasajera, el tiempo actúa como un multiplicador de significados. Se retrata a la criatura, corren los años y esa criatura se convierte en un personaje con caracteres poco frecuentes. Quien indague en su biografía escudriñará en el retrato los embriones de la personalidad desarrollada. El tiempo le ha otorgado al retrato mayor densidad informativa y, a causa de ello, mayor sustancia artística. El tiempo ha enriquecido y aun transformado el valor de la imagen. (Tibol, 1989: p. 46).*

En otro orden del análisis, parto de la premisa de que la retórica del lenguaje fotográfico tiene una relación semejante a la narrativa escrita, proceso de comunicación basado principalmente en símbolos culturales y signos cuya finalidad es transmitir mensajes a partir de la interpretación. En este sentido, asumo que las fotografías, entendidas como imágenes comunicativas en códigos de formas, luces y sombras estructurados éstos como palabras, frases, párrafos y oraciones, son una gramática visual con reglas y recursos propios. El examen de estas estructuras discursivas me permite más adelante proponer algunas opciones para la clasificación genérica y el abordaje de proyectos fotográficos documentales.

Para el análisis de los géneros considero importante discurrir en torno al papel de la retórica tomando en cuenta dos conceptos cruciales: la técnica fotográfica (*tekne*) y los criterios de estética y mensaje surgidos en el seno de una sociedad, un tiempo y un espacio determinados. Este marco referencial me permite proponer algunas categorías y géneros fotográficos y fotoperiodísticos. Para ello parto de considerar que en la percepción humana, como vehículo hacia la cognición del mundo, todo está sujeto a categorización. Sin embargo, en el caso del fotoperiodismo es muy difícil establecer una categorización definitoria, ya que las fronteras entre los géneros, esencias y temas son sutiles y se entrelazan. No obstante, a la luz de textos, ensayos y testimonios gráficos de los participantes de las bienales, así como de autores como Schaeffer (2004) que reflexionan en torno a los géneros, propongo un marco clasificatorio para los géneros en el fotoperiodismo que espero ayude a la interpretación de imágenes, la lectura fotográfica y la producción de mensajes.

Las diferentes emisiones de la Bienal de Fotoperiodismo se desarrollaron durante el periodo de transición de lo analógico<sup>1</sup> a lo digital. Esto trajo consigo consecuencias importantes para los procesos creativos y comunicativos. Por ello considero importante abordar en este trabajo las relaciones entre la tecnología, la dinámica social y la lectura de imágenes. En esa dirección coincido con la postura del fotógrafo y teórico español Joan Fontcuberta quien sostiene que la tecnología y la imagen, en su estrecha vinculación con los supuestos semióticos y semiológicos hacia los cuales transita la fotografía, se expresan a partir de la construcción y materialización de significados en el ámbito visual pero con herramientas nuevas que permiten generar otras formas de significar. (Fontcuberta, 2012b). Para abordar este análisis, recurro también a las propuestas de Barthes, (1993), Tíbol, (1989) y Dondis, (2002), quienes bajo diferentes perspectivas discuten la relación entre individuo, ideología, imagen, discurso y significación.

Una vez inmerso en la retórica, el discurso y el lenguaje fotográficos, acudo a conceptos que ubican la verdad y la ética fotográfica en su relación con la nueva realidad del fotoperiodismo con una perspectiva que incide en los procesos del discurso y la categorización semiológica y sintáctica de la imagen. Esto fue decisivo, pues debido a la naturaleza de la profesión, el concepto definitorio de *lo real* se encuentra en un punto nodal. Es decir, el fotoperiodismo, que durante mucho tiempo partió de que el fotógrafo debía ser fiel a la verdad retratada, ha sido altamente cuestionado en años recientes cuando el concepto de lo real ha perdido vigencia y se han abierto debates entre lo que está y no permitido al fotoperiodista.

Esta duda es mayor ante las modernas herramientas de manipulación de imágenes que fortalecen el concepto sostenido por Eugene Smith, quien cuestiona que el fotógrafo pueda sea *selectivo u objetivo* más allá de las posibilidades interpretativas de lo fotografiado.

*“no debe ser objetivo, sino honesto y ético [...] Aquellos que creen que el fotorreportaje es selectivo y objetivo, pero puede interpretar la materia fotografiada muestran una falta absoluta de entendimiento respecto a los problemas y al funcionamiento propios de la profesión. El fotoperiodista no puede tener más que un enfoque personal: le es imposible ser totalmente objetivo. Honesto, sí; objetivo, no”. (Smith, 1948, citado por Fontcuberta 2009, p.209).*

En el caso de la Bienal de Fotoperiodismo, la discusión teórica en torno al significado de la verdad en la imagen resultó crucial para analizar la ética fotográfica.

---

<sup>1</sup>EL TÉRMINO “ANALÓGICO” SE MENCIONA AQUÍ EN EL SENTIDO EN QUE SE UTILIZA CONVENCIONALMENTE EN FOTOGRAFÍA PARA REFERIRSE A LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA A TRAVÉS DE MEDIOS MECÁNICOS, FÍSICOS Y QUÍMICOS (USO DE NEGATIVOS, PLACAS O POSITIVOS). NO SE REFIERE AL CONCEPTO DE ANALOGÍA DEFINIDO COMO “PROCESO DE RELACIÓN QUE REMITE A UN SIGNIFICADO PRE-EXISTENTE PARA OTORGARLE ESE MISMO A UNA IMAGEN, GRACIAS A LA PRESENCIA DE ALGÚN ASPECTO O PARTE DE ESTE, QUE VUELVE COMÚN CON LA NUEVA IMAGEN EN CUESTIÓN.” (Cid, 2008, p. 135)



A través de los debates surgidos con la premiación de la fotografía “*Alma en la Azotea*” del fotógrafo Giorgio Viera, me encontré ante serios cuestionamientos a la Bienal. Consideré entonces importante retomar y analizar algunos conceptos teóricos que permitieran dilucidar el estado del arte, los códigos deontológicos de la profesión y el papel de los distintos actores involucrados en la misma. Para lo anterior, tomé como referencia algunas reflexiones de *Fontcuberta (2012a)* en torno a la verdad en la fotografía -que reseñaré en capítulos posteriores-, y lo relacioné con el desarrollo de hechos en la Bienal de Fotoperiodismo.

Con la certeza de que la bienal de fotoperiodismo abrió nuevos caminos y opciones para la valoración de la fotografía periodística mexicana y ante la necesidad de discernir en torno al ejercicio de la profesión, considero importante reseñar en este documento, el periodo en que se llevó a cabo: el lapso comprendido entre los proyectos previos que la generaron en 1988

La investigación no incluye los antecedentes de la historia de la fotografía mexicana antes de la bienal ni a sus grandes autores, tema que ya ha sido abordado por otros investigadores. Existen excelentes textos previos de investigación histórica en torno a la fotografía mexicana realizados por especialistas. Entre ellos, Raquel Tibol, John Mraz, José Antonio Rodríguez o Laura González, por mencionar tan sólo algunos. (*Tibol, 1989; Mraz, 1996; Rodríguez, 2012; González 2004*). Olivier Debroise en el libro *Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía de México*, hace un recuento de la fotografía mexicana y asume la ausencia del fotoperiodismo en su investigación. “*Esa es otra historia*” afirma (Debroise, 2005, p.288).

La reseña histórica del periodo de 1988 a 2007, correspondiente a los proyectos relacionados con las bienales de fotoperiodismo, está basada en mi experiencia personal como organizador de las mismas. Considero que el ser protagonista principal de ellas me permitirá reseñarlas como un testimonio directo de esta parte de la historia de nuestra fotografía. Cuatro fotógrafos, protagonistas de la Bienal, dan su opinión, independientemente del grado de involucramiento, compromiso, oposición, o inclusive denuesto que hayan tenido con el proyecto y definen desde distintas perspectivas, su significado. Para el fotógrafo Francisco Mata, la Bienal de Fotoperiodismo es “una referencia fundamental de la fotografía documental mexicana” y considera que la Bienal de Fotoperiodismos *reconstruyó* el panorama de la fotografía documental en México.

[...] *La llegada de la Bienal viene a reconstruir el panorama de la fotografía documental, a darle sentido al trabajo de los fotoperiodistas más allá de las páginas, a mostrarnos que tenemos no sólo una vieja tradición en documentar, en hacer fotoperiodismo, sino que también nuevos lenguajes, nuevas maneras de hacerlos [...]*” ([Mata, F. 2012a](#) ; Entrevista personal 01).

La artista visual y fotógrafa Lourdes Grobet, jurado de la Sexta Bienal de Fotoperiodismo, considera que las bienales de fotoperiodismo eran “una maravilla” a través de la cual “el fotorreportero, el que realmente es fotorreportero”, encontró espacios para mostrar sus imágenes. Para Grobet, las bienales fueron “un momento maravilloso” que permitió “ver los discursos de un proyecto” derivados de series e imágenes publicadas en los periódicos ([Grobet, L. 2012 b](#); Entrevista personal 07).

Para el fotógrafo Ulises Castellanos, el más tenaz detractor de la Bienal de Fotoperiodismo en sus últimas emisiones, gran parte de la fotografía mexicana está compilada en las memorias de la bienal. Por otra parte, piensa que al final de ella se sumaron errores a través de los cuales todo era posible.

*“La bienal [...] enfrentó un gremio hostil, acrítico, indiferente. Un gremio dividido, sin bases claras de sustento para las cosas que se supone defendía [...], un gremio que se regía por parámetros mezquinos en donde se velaba más por intereses personales o de pequeños grupitos, sin ver el daño o el beneficio que a la larga se le hacía al fotoperiodismo mexicano”. Por otra parte, lamenta que “no supo digerir desacuerdos, falta de claridad, ni las reglas y la impredecibilidad que finalmente polarizaron al gremio y lo dividieron hacia su triste final”. El papel de la bienal, afirma, “será un referente muy importante del cual todos aprendimos, maduramos y obtuvimos alguna conclusión positiva” [...]* ([Castellanos U., 2012a](#); Entrevista personal 06).

La fotógrafa e integrante del Consejo Consultivo de las bienales, Ireri de la Peña, manifiesta que la Bienal de Fotoperiodismo surgió como un proyecto que era necesario, pues en esa etapa ya se había revalidado el quehacer del fotoperiodista. Recuerda que *la otra bienal*, la bienal de fotografía organizada por el Centro de la Imagen, estaba tomando un camino *decididamente no documental*, ante lo cual fue una *excelente idea* abrir un espacio específico para el documentalismo que permitiera a la otra bienal abocarse a las vanguardias. Por otra parte, afirma que hubo algunos desaciertos por parte de jurados al ponderar el contenido informativo de las imágenes, ([De la Peña, I. 2012 f, 2012 g, 2012 h](#); Entrevista personal 12, 13, 14).

Antecedentes como estos y muchos otros testimonios guardados en los archivos documentales y memorias de las bienales, me motivaron para abordar este tema de investigación con la certeza de que, al momento de iniciar el doctorado, no existían trabajos sistemáticos de investigación, realizados por otros autores, en torno al tema.

En el capítulo VI de la investigación incluido en el anexo (<http://www.fotoperiodismo.org/bienal.html>) hago una reseña de los sucesos, actividades, proyectos, productos, logros e inclusive problemas y confrontaciones que se dieron a lo largo de todos esos años. La descripción y relatoría se apoyó tanto en las experiencias personales como creador y coordinador de las

bienales como en los testimonios de otros protagonistas del proyecto. Otras fuentes para la reseña histórica fueron documentos producidos, foros a través de la red, publicaciones en los medios y los intensos debates que se dieron a nivel nacional e internacional. Considero que la integración de estos indicios dará sustento al documento como fuente de información y consulta.

A continuación formulo las preguntas que me surgieron en el contexto del planteamiento del problema de investigación:

- A la luz del largo período de tiempo en que se llevaron a cabo las distintas emisiones de la Bienal de Fotoperiodismo —de 1994 a 2006— y del gran interés y aceptación que despertó entre los fotoperiodistas, protagonistas del proyecto, investigadores, críticos y actores sociales relacionados con la fotografía documental. ***¿Cuál es la importancia y el significado de la Bienal en el marco histórico de la fotografía y en especial el fotoperiodismo y el fotodocumentalismo de México?***
- La bienal de fotoperiodismo surgió en un significativo momento histórico en el cual ocurrieron grandes cambios y procesos políticos y sociales, entre otros, el final del sexenio salinista, el movimiento zapatista y las primeras manifestaciones en el aumento de intensidad del fenómeno del narcotráfico. A partir de entonces, uno de sus legados fue la formación de una memoria histórica y visual de México. ***¿Cuáles son y qué importancia tienen los testimonios gráficos y documentos emanados del proyecto a lo largo de esos años?***
- Las nuevas tecnologías digitales y la evolución de los procesos comunicativos transformaron las formas de concebir, producir, percibir y asumir las imágenes fotográficas. En el fotoperiodismo también se dio este fenómeno. ***¿Cuáles son, a la luz de la Bienal de fotoperiodismo, las principales manifestaciones técnicas, teóricas y conceptuales en el fotoperiodismo mexicano?***
- Las múltiples e intensas contradicciones que se dieron a lo largo de las bienales, en especial la surgida en la sexta emisión, produjeron reflexiones teóricas en torno al significado de conceptos relacionados con la fotografía documental, la realidad, la verdad y la ética periodística. ***¿Cuáles son las principales experiencias, conclusiones y aportaciones derivadas de la Bienal de o Fotoperiodismo?***
- La fotografía documental como medio de comunicación está estrechamente vinculada a conceptos relacionados con la narrativa, la codificación de los contenidos, las formas y significado de los mensajes. ***¿Cómo podemos abordar la narrativa y los procesos comunicativos a través de la fotografía en el ámbito académico, la docencia y el ejercicio del fotoperiodismo?***
- En la bienal de fotoperiodismo se presentaron tensiones y confrontaciones personales y gremiales que en ocasiones impulsaron positivamente y en otras entorpecieron o dañaron su avance. Podríamos asumir que la bienal estuvo desde sus inicios inmersa en una suerte de luchas de poder, tanto internas como externas. ***¿Cuál fue el origen de las polémicas y confrontaciones en la Bienal, sus manifestaciones y protagonistas?***

## II.3 METODOLOGÍA SELECCIONADA

Este documento fue realizado con base en una metodología cualitativa a través de las experiencias directas, propuestas y documentos generados a partir de las inquietudes, polémicas y aportaciones de la Bienal de Fotoperiodismo a lo largo de los casi quince años en los que se llevó a cabo el proyecto. Esto es, con base en la compilación y sistematización de información teórica y metodológica, dirigida a los investigadores o interesados en el tema que pudiera servir de apoyo en el análisis de algunos elementos conceptuales fundamentales que intervienen en la creación, difusión, comunicación e información de mensajes a través de la imagen fotoperiodística.

**Investigación teórica** (incluida en la parte III). Para abordar los temas teóricos partí del diálogo con autores que han abordado teóricamente los conceptos de poder, verdad y ética. Estos textos fueron un excelente referente para iniciar la investigación. Otra vertiente fue revisar investigaciones de otros autores y las publicaciones del propio proyecto.

**Aspectos históricos y testimoniales** (incluidos en el anexo). Para desarrollar los aspectos históricos de la Bienal, acudo fundamentalmente a tres fuentes de información:

- Información bibliográfica, documental, periodística y hemerográfica publicada por los medios durante las distintas etapas del proyecto.
- La experiencia personal: información significativa sobre eventos, acontecimientos, situaciones o personajes conservados en mi memoria como creador, impulsor y director del proyecto a lo largo de los años.
- Acervo personal: complemento y alimento los distintos capítulos y partes de la investigación con documentos e información procedente de archivos propios, investigaciones, proyectos, publicaciones, fotografías, páginas web y material filmico. Considero que éste es el más importante acervo documental sobre la Bienal de Fotoperiodismo. Algunos documentos incluidos en él son originales y/o únicos.

Testimonios directos de algunos protagonistas y actores del proyecto registrados en entrevistas grabadas y publicadas en un canal de Youtube.

## ENTREVISTAS CON PROTAGONISTAS. (INCLUIDAS EN EL ANEXO).

<http://www.fotoperiodismo.org/bienal.html>

Para apoyar la investigación, además de mis propias experiencias, incluí entrevistas en video con opiniones e información de algunos participantes en las bienales o en proyectos relacionados. El texto incluye conceptos y testimonios expresados por ellos.

### Importancia de las entrevistas

Considero esencial tomar en cuenta también las opiniones del mayor número posible de protagonistas del proyecto, sobre todo de los más representativos, incluyendo algunos que tienen percepciones distintas, contrarias o incluso antagónicas conmigo o con otros participantes del proyecto. Esto enriquece y sustenta el contenido del documento. Para lograrlo, realicé entrevistas semiestructuradas o focalizadas en video, a participantes en las bienales y en esa etapa de la fotografía y del fotoperiodismo mexicano entre quienes están:

- periodistas y críticos o investigadores que reseñaron o enriquecieron a través de artículos, textos, ensayos y publicaciones, algunas etapas del proyecto. Les invité a que compartieran conceptos sobre la fotografía, el fotoperiodismo, el documentalismo, la ética, la verdad y otros temas fundamentales que nos ayudaran a entender a la Bienal como un proceso social, histórico y cultural trascendente.
- quienes pertenecieron al Consejo Mexicano de Fotografía en sus últimas etapas. Les inquirí sobre su experiencia y puntos de vista en torno a lo sucedido en la intensa polémica final que se dio en ese colectivo, de la cual indirectamente surgió la primera bienal.
- los participantes en las Bienales a quienes les pedí su opinión sobre el desarrollo de las mismas.

Salvo algunas excepciones donde la invitación fue declinada, los invitados accedieron a contestar mis interrogantes. Entre sus respuestas hay de todo: algunas originales y profundas, otras encontradas o repetitivas. Hay puntos de vista o comentarios muy trascendentes, otros menos significativos. No faltan las posiciones confrontadas que requieren respuestas difíciles u otras que denotaron un cambio en la posición ética y personal del entrevistado a lo largo del proceso de las bienales y de los años que han transcurrido. Sin embargo, todas pertenecen a protagonistas que componen un fresco sobre la época. Para el futuro, tengo la intención de realizar nuevas entrevistas y terminar algunas que aún no concluyen. Podría celebrar que en esta primera etapa todos respondieron a las preguntas con gran entusiasmo e intención participativa —mi agradecimiento sincero por ello. En muchos de los casos las grabaciones

<http://www.fotoperiodismo.org/bienal.html>

## II.4 ORÍGENES DE LA BIENAL DE FOTOPERIODISMO

### **Antecedentes de la Bienal de Fotoperiodismo.**

Esta información se incluye también en el anexo.

### **EL ORIGEN DE LA BIENAL:**

Proyectos y motivaciones personales del autor al crear y coordinar las seis bienales y algunas actividades relacionadas a lo largo de 15 años.

### **Heberto Castillo: La campaña presidencial.**

Una gesta fotográfica y periodística. *Acercamiento personal al gremio. La idea que nace.*

El origen de la Bienal de fotoperiodismo como iniciativa personal, tiene su origen en 1988 durante una campaña de militancia política de izquierda: la campaña presidencial del Ingeniero Heberto Castillo que aunque se refiere a aspectos muy ligados a vivencias personales reseñaré aquí. Esta campaña se caracterizó por una intensa actividad periodística, fotográfica y gremial al lado del Ingeniero.

### **Cincuenta mil kilómetros en *El Machete***

Al iniciarse las campañas presidenciales en México, como militante del entonces Partido Mexicano Socialista (PMS), recibí la invitación de su secretario general, Pablo Gómez, para coordinar las actividades de los periodistas y fotógrafos durante las giras del candidato, a bordo de dos autobuses: *El Socialista* en el que viajaría el ingeniero con algunos miembros de la dirigencia partidista e invitados eventuales, y *El Machete*, el autobús en que viajarían los periodistas, fotógrafos y algunos militantes integrados a la campaña. Este autobús fue bautizado así en memoria del periódico *El Machete*. Los dos autobuses partieron de la ciudad de México iniciando una gran aventura de militancia, periodismo y fotografía. Lo que se vivió en esa campaña fue inolvidable, emblemático y de características peculiares y significativas: la intensa relación personal, identificación política, solidaridad y respeto en torno al *ingeniero* -“*el rayo plateado de Ixhuatlán*”- como le llamábamos cariñosamente los fotógrafos y reporteros, y por otra una actividad periodística inmersa en la convivencia personal, amistad, espíritu gremial y entusiasmo profesional de los comunicadores que la protagonizaron. Fueron cincuenta mil kilómetros de recorridos interminables, trabajando en condiciones a menudo difíciles.

*Figura 3. Autobús de prensa El Machete.  
Campaña presidencial de Heberto Castillo 1988*



En *El Machete*, se transmitían las noticias y fotografías a través de líneas telefónicas conectadas en los postes de plazas y calles, y en un minúsculo espacio de 1.5 m<sup>2</sup> instalado al fondo del vehículo se revelaban rollos y se imprimían pequeñas fotos en blanco y negro para los periódicos.

*Figura 4. Redactando notas, enviando textos y fotos por telefax y secando los rollos en el interior de "El Machete".  
Los periodistas y fotógrafos de los medios recorrieron cincuenta mil kilómetros viajando, trabajando, compartiendo y durmiendo en el interior del autobús*





Una experiencia formadora y “pintoresca” para todos los fotógrafos de la comitiva fue encerrarse en ese pequeñísimo cuarto oscuro sin agua corriente ni ventilación, bañados en sudor a temperaturas hasta de cuarenta grados centígrados por el calor del desierto sonorense, para revelar rollos, imprimir fotos, lavar y enjuagar los películas en las fuentes de los parques para secarlos, en tendederos, en las ramas de los árboles o en el interior del propio autobús.

Una epopéyica e inolvidable campaña presidencial a lo largo de kilómetros y kilómetros de paisajes, ciudades, plazas, kioscos, mítines, partidas de dominó o siestas kilométricas, enmarcando la labor periodística, fotográfica y el compromiso político. Este pasaje fue bellamente descrito para la revista Proceso por el periodista Gerardo Galarza cuando se produjo la trascendente dimisión de Heberto Castillo en favor del candidato del recién fundado Frente Democrático Nacional, Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano.

La fuerza de las convicciones y el espíritu aguerrido de lucha del ingeniero Heberto Castillo, serían significativas y motivadoras para caminar en el sendero del fotoperiodismo al traducirse en anécdotas, memoria y acervo personales. Así nació la idea de realizar más adelante un proyecto colectivo dirigido a los fotoperiodistas de México. Aunque aún no tenía nombre, formato o estructura era ya una idea motivadora que, meses después, al término de la campaña empezaría a modelarse: La Bienal de Fotoperiodismo.

*Figura 5. Convivencia de fotógrafos y periodistas con el Ingeniero Heberto Castillo a lo largo de nueve meses de campaña*



### **Otros antecedentes al término de la campaña:**

La agencia Graph Press. Ingreso al fotoperiodismo

La campaña presidencial del ingeniero Heberto Castillo, fue para algunos de sus protagonistas una escuela de periodismo, un punto de partida para aproximarse al gremio y asumir la mística de la profesión, así como una motivación para ejercerla. Las campañas presidenciales terminaron históricamente con un gran fraude electoral que llevó a la presidencia a Carlos Salinas de Gortari. En mi caso, meses después, mas allá del desencanto y la frustración generados por el fraude electoral y los sucesos políticos, al terminar esta singular campaña me integré al gremio creando mi propio medio: la agencia de noticias independiente *Graph Press*. La reseña de esa etapa se incluye más adelante en el capítulo *III.3:Desarrollo Tecnológico*, de esta investigación.

### **La Universidad Autónoma de Nuevo león y el Museo Mural Diego Rivera.**

#### **Inicio de la Bienal de Fotoperiodismo**

En 1991 los académicos y también periodistas de *El Diario de Monterrey*, Francisco Salazar y José Luis Esquivel, a través de la agencia *Graph Press* convocaron a varios fotógrafos de medios nacionales a participar en las *II Jornadas periodísticas de la Facultad de Comunicación de la UANL*. Fui invitado estas jornadas, para participar en unas charlas y coordinar una exposición colectiva con imágenes de fotógrafos de prensa de México. Algunos invitados, que participaron fueron Marco Antonio Cruz, Elsa Medina, Raúl Ortega, Andrés Garay, Pedro Valtierra, Héctor García. Esta exposición y las charlas que la acompañaron tuvieron gran aceptación y generaron gran entusiasmo dentro de esa jornadas. Además del contenido informativo o editorial de las imágenes, se abordaba una amplia gama de formas de ver, de interpretar la noticia y de hacer periodismo.

#### **Primera gran exposición: *Más allá de la información.***

En busca de espacios: Una aventura por la Avenida Juárez. El Museo Mural Diego Rivera.

Al término de la exposición en Monterrey cuando las fotografías retornaron a la ciudad de México, había dos opciones: regresarlas a sus autores o bien, aprovechar el trabajo e intentar exponerlas en algún espacio periodístico o cultural. En ese momento la tarea era incierta. No tenía ninguna oferta o alternativa que pudiera derivar en una exposición o presentación del material. De lo único que estaba convencido era de su contenido informativo y calidad formal. ¿Cómo encontrar un espacio? No lo sabía. Ante ello, tomé la decisión de buscar una galería, un espacio digno para mostrarlas al público en una exposición. En realidad este fue el inicio de una aventura, que años después desembocaría en la realización de las seis bienales de fotoperiodismo. Con las fotos bajo el brazo me propuse recorrer los principales

recintos culturales, museos y galerías del Distrito Federal. Inicié la búsqueda en el Centro Histórico a partir de la Avenida Juárez con la intención de ingresar en los recintos que encontrara en el trayecto hacia el Zócalo.

El primer espacio visitado fue el *Museo Mural Diego Rivera*, a un costado de la Alameda, que alberga el famoso Mural “Paseo Dominical en la Alameda”. Al llegar tuve la suerte de ser recibido por su entonces directora Dolores Arbide quien amablemente accedió a ver las obras. Para sorpresa mía, al ver las imágenes, la maestra Arbide quedó sorprendida e interesada, tanto en su calidad formal como en su contenido informativo y periodístico; estas imágenes van *mas allá de la información* comentó, y abrió los espacios del museo para la exposición, que había encontrado sede y nombre: *Más allá de la información*.

La búsqueda de galería para exhibir esta colección era pertinente, pues la fotografía de prensa ya había trascendido de las páginas de los medios a los muros de las galerías y los museos. La imagen documental ya era objeto de saber, de análisis y de crítica. Las imágenes producidas por los fotoperiodistas ya eran tema de reflexión sujetas a investigación y referentes para la cultura, el arte y las ciencias sociales.

### **De los medios a la galería.**

En aquella época, la fotografía como objeto comunicador de códigos informativos y estéticos llevaba su discurso a los muros de las galerías mas allá de los límites del documento, del testimonio o del registro. Se proyectaba hacia el arte o la emoción estética. Las obras autorales *vintage prints* de muchos fotógrafos documentalistas simbolizaban la desacralización de la obra plástica del arte tradicional a través del valor contundente y estético del mensaje documental. El conjunto de fotografías de aquel grupo de fotoperiodistas mexicanos que intentábamos llevarlas a la galería era congruente con estas definiciones. Las exposiciones y muestras fotográficas documentales y periodísticas enriquecen la misión de los fotógrafos de prensa pues se comunican con el público, a través de imágenes más elaboradas, finas y complejas que las usualmente publicadas en las páginas de los medios impresos. El fotógrafo, gracias a las posibilidades técnicas de las impresiones finas y a la disposición del público para recibir este tipo de mensajes puede deconstruir la realidad de la que fue testigo o protagonista proyectándola a través de las posibilidades expresivas de la estética formal y temática, como una obra autoral auténtica y original que trasciende a los terrenos del arte. En este sentido la fotografía es capaz de portar los valores de “autenticidad” y “originalidad” de las obras artísticas que antes estaban reservados casi exclusivamente a la pintura, el dibujo, el grabado y las artes gráficas tradicionales. La fotografía documental podía cotizarse ya en el

mercado del arte a la par de ellos. Aunque, es preciso decirlo, en teoría esto se limitaba a unos cuantos autores u obras excepcionales, pues en un amplio sentido esta valoración no llegaba aún a la mayoría de las obras y autores fotográficos.

En muchos sectores sociales la fotografía todavía es menospreciada y considerada un arte menor. Afortunadamente, cada vez son más los promotores del negocio del arte interesados en las obras fotográficas documentalistas. Así, cada vez es más frecuente que algunos autores y obras lleguen a los grandes mercados del arte, apoyándose en la mercadotecnia y la promoción mediática y cultural. En este estadio, la obra fotográfica es acotada por los patrones y códigos comunicativos impuestos por las leyes del mercado. A menudo la calidad o la importancia del mensaje no están acordes, o inclusive chocan con las reglas de estilo o aceptación comercial usuales para el arte. Códigos restringidos de estilo que pueden demeritar la calidad de comunicación de las imágenes. Protocolos de emisión y recepción que determinan lo que será atractivo y aceptado o no en el proceso de comercialización. Frecuentemente, cuando los fotógrafos documentalistas son invitados a participar en eventos, proyectos o subastas para la venta de obra fotográfica, un requerimiento es proponer imágenes *atractivas, bellas, aceptables* para el gran público: una fotografía estereotipada, cercenada y desvalorizada en su contenido editorial y documental. Esta desvalorización puede manifestarse en el público consumidor de las fotografías o en el propio fotógrafo cuando sacrifica o descuida su vocación autoral en la búsqueda del beneficio económico o el reconocimiento.

Ya con galería, la muestra *Más Allá de la Información* fue reeditada y preparada para su presentación en las salas del Museo Mural Diego Rivera. Para esta segunda edición fueron invitados muchos otros autores. Esta exposición, gracias a la generosidad y a la visión de la maestra Arbide y al entusiasmo de los fotoperiodistas, se convertiría en el transcurso de la siguiente década en las distintas emisiones de la Bienal de Fotoperiodismo Mexicano.

### **El interés por el fotoperiodismo.**

En el concierto de transformaciones tecnológicas y del mercado de la información, en los ochenta se dio también un fenómeno alentador y positivo: el interés de algunos medios y sectores del público por reflexionar y analizar el fenómeno de la comunicación y la creatividad a través de la imagen fotográfica documental. La exposición *Más allá de la información* mostró el interés de los fotógrafos en profundizar el conocimiento y las posibilidades comunicativas y creativas de la fotografía documental. Esta exposición abrió nuevos caminos para los fotoperiodistas. El fotógrafo de prensa, que en esencia es un ser con múltiples atributos personales y profesionales, ocupaba ya un lugar en el periodismo, el arte y la cultura. El fotógrafo de prensa ya era capaz de crear, expresar, comunicar puntos de vista personales, editorializar y mirar con ojos propios. Ojos de autor y editor. En los ochentas, el fotógrafo

documental sentía ya la necesidad y la responsabilidad de conocer y comunicar su punto de vista personal en torno al fenómeno social del cual era testigo y protagonista. Era consciente de la necesidad de expresar responsable y éticamente su posición y opiniones. Además empezaba a expresar sus puntos de vista y editorializar el hecho, la noticia o el fenómeno social. A partir de los ochentas, a diferencia de la década anterior, adquirió la posibilidad de organizarse gremialmente como creador y comunicador. El fotógrafo de prensa esa década obtuvo mayor libertad de conciencia de su realidad, su entorno y las circunstancias que le rodeaban. Pasó a ser protagonista de su época, de los hechos y de los fenómenos sociales. A partir de esa etapa, el reportero gráfico se destaca por su trabajo como un personaje preparado, inteligente, inquieto, con mucho sentido común, perspicaz, paciente y tenaz. Así, muchos de los fotógrafos de prensa que registraron el México de los ochentas y noventas incidieron en la realidad social y establecieron líneas definidas de comunicación con eficacia y dignidad profesional. El rol que tuvieron en los medios de información como profesionales y como individuos fue cada vez más claro y definido. Esta conciencia, en muchas ocasiones colectiva, propició el nacimiento de un nuevo fotoperiodismo.

Desde su inauguración la exposición *Más Allá de la Información* fue muy valorada y apreciada por los fotógrafos y por los representantes del periodismo y la cultura. Era la primera vez que se presentaba en un museo una exposición de fotoperiodismo con invitación abierta a todo el gremio. El resultado, aunque carecía de una curaduría estricta y rigorista, era una ventana abierta a lo que los fotoperiodistas, incluyendo los más jóvenes, estaban haciendo para comunicar noticias, sucesos y expresar sus puntos de vista con creatividad y contenido editorial. Más adelante, en el marco de la exposición y en esa misma sala, frente al Mural de Diego organizamos una serie de Mesas Redondas para discutir y disertar temas de interés en torno a la fotografía documental y el fotoperiodismo.

### **¿Y por qué no una bienal?.**

La noche de la inauguración, al calor de la celebración, algunos fotógrafos me sugirieron continuar organizando exposiciones como esa. La conversación medio en broma y medio en serio derivó en las dificultades y posibilidades de este tipo de proyectos, hasta que de alguno de ellos llegó la propuesta: *¿y por qué no una bienal?*. La suerte estaba echada. La bienal estaba gestándose. Esa idea cristalizó en los siguientes doce años. Parafraseando a *Oliver Debroise en Fuga Mexicana*, esa fue también otra historia ( Debroise, 2005. p. 288). Una historia que reseñaremos más adelante.

### **El Consejo Mexicano de Fotografía, cuna de la primera bienal.**

La etapa final del CMF. Un recuento histórico de 1993 a 1995

Los proyectos culturales o de vida nacen y abrevan de circunstancias disímboles e inesperadas. La bienal de Fotoperiodismo no fue la excepción. “La Bienal” como eufemísticamente le llamaríamos los fotoperiodistas, aunque nació a partir de la exposición - *Más allá de la Información*- en el Museo Mural Diego Rivera, en realidad vio la luz en las últimas etapas de otro proyecto, también muy importante para la fotografía mexicana: El Consejo Mexicano de Fotografía, *elCMF de los años 1993 a 1995*.

**El detalle de esta etapa la incluimos en elCAPÍTULO VI del anexo.**

<http://www.fotoperiodismo.org/bienal.html>



### III. DESARROLLO DEL TEMA : TEORÍA Y ANÁLISIS





### III. 1 GÉNEROS FOTOGRÁFICOS

#### La bienal y los géneros

Partiremos de que la fotografía documental, en una nueva interpretación, no es representativa o denotativa de una realidad absoluta, sino un modelo de alguna realidad determinada, asumida o aceptada por el fotógrafo comunicador o por su interlocutor. Bajo esta premisa, para el fotógrafo o el lector destinatario de las imágenes, las fotografías son representaciones o referentes icónicos de realidades determinadas individual o colectivamente, aunque siempre sujetas a definiciones categóricas delineadas por significados que parten de la observación, la interpretación, el discurso ideológico, formal o retórico, y la naturaleza misma de los canales de comunicación utilizados.

En este punto y como partida para la reflexión en torno a la verdad -tema central de esta investigación- abordaré algunos conceptos relativos a los géneros fotográficos en el fotoperiodismo entendidos éstos como posibilidades de clasificación o categorización de las imágenes, la información y su significado. Considero que la clasificación genérica es muy importante, sin embargo es un concepto de gran complejidad que no se ha explorado suficientemente y la reflexión en torno del mismo nos permitirá comprender y aplicar con mayor eficacia las posibilidades informativas, comunicativas, editoriales e incluso creativas de la imagen.

#### **Géneros: imaginario e interpretación.**

Los géneros fotográficos son a menudo indicativos o puntos de confrontación de significados o significantes relacionados con la realidad, con las cosas cotidianas y sus nombres. Al acudir a una definición genérica estamos asegurando la representación de lo concreto en una cultura visual ontológica abordada desde la percepción. Esto nos lleva a la conciencia de que ver una imagen o la imagen de un hecho es ver el hecho mismo, la cosa, el fenómeno que representa. El término mismo de "género" lo es todo menos unívoco. En sentido estricto, se refiere a prácticas intencionales reguladas e identificadas como tales por los creadores y los receptores. Para Jean-Marie Schaefferel concepto género puede ser frágil cuando se refiere tan solo a relaciones de parecido entre objetos—en nuestro caso la fotografía—:

*"Pero el término posee también un sentido más débil: cuando designa simplemente una clase de objetos cualesquiera reunidos en virtud de una relación de parecido cualesquiera. Es evidente que si abordamos la cuestión de los géneros con este sentido débil, toda categorización susceptible de*

*dar lugar a la constitución de una clase puede también constituirse en género. Esta distinción permite ser aplicada al problema de los géneros fotográficos.”(Schaeffer, 2004, p. 16).*

Bajo esta definición podríamos asumir los términos: *imagen* como “representación de algo” y lo *imaginario* como “depositario de los conceptos que comparte un mismo grupo social”, en donde ambos términos provienen de la raíz “*imago*”. Sin embargo, estos dos términos nos remiten a polos opuestos: lo concreto *-en imagen-* como representación objetiva de una realidad y lo abstracto *-en imaginario-* como percepción individual de la memoria. Así, será necesario definir cuando pretendamos hacer una clasificación de las imágenes fotográficas en un entorno social o cultural determinado: ¿cuáles pertenecen a lo concreto, a la definición última de las cosas, a su representación objetiva y cuáles al ámbito sensorial, interpretativo o icónico social?. Entre estos dos polos, lo específico y lo determinado, intentaremos definir los términos que nos permitan construir algunos criterios de asociación en las imágenes. Esto nos lleva a otro concepto, el *ícono* y algunos significados inherentes a él. Los signos relacionados con el ícono, la analogía, la semejanza y la motivación. Alfredo Cid delineando algunos criterios aplicables a la clasificación de las imágenes define los signos icónicos como: “*el hecho de reconocer por medio de la observación compartida con otros miembros de un grupo social, un mismo significado a partir de los rasgos sobresalientes de una imagen y que nos ligan a ella por medio de un referente común que ha sido construido previamente*”. (Cid, 2008, p.135).

Figura 6.



**“La analogía,** es decir, el proceso de relación que remite a un significado pre-existente para otorgarle ese mismo a una imagen, gracias a la presencia de algún aspecto o parte de este, que vuelve común con la nueva imagen en cuestión.

**La Semejanza** que permite, por medio de un símil o comparación, y con base en criterios culturales, establecer la relación, es decir, la similitud entre elementos distintivos de una imagen representada con los que posee un significado preestablecido que se basa en el parecido que encuentra el lector entre la imagen y su motivación semántica.

**La motivación inducida** que se refiere al proceso de arbitrariedad para otorgar un significado específico a una imagen, cuyo origen es también netamente cultural, aunque con un cierto criterio de motivación que resulta de un proceso lógico de relación, que con el paso del tiempo se diluye y llega a aparecer ante el individuo como un proceso natural de relación...” (Cid, 2008,p.135)

Figura 7. Chien Chi-Chang Nueva York 1998 y Giorgio Viera. Alma en la Azotea 2005  
Las dos fotos centro de la polémica en la Sexta Bienal de Fotoperiodismo



Esos conceptos pueden ser un punto de partida en el intento de definir categorías o géneros fotográficos, ya que mantienen una relación como signos objetivos a través de la imagen fotográfica y la percepción y aceptación de íconos gráficos sociales relacionados con la realidad. Ahora bien, es importante diferenciar el concepto *imagen* del concepto *texto-visual* para poder estructurar y explicar los significados y los significantes en una fotografía. La imagen en sí es polisémica, sujeta a diferentes niveles de interpretación, ya sean estos personales, ideológicos, culturales o de cualquier otra suerte; emanados de realidades que determinan al sujeto o al de la fotografía. La fotógrafa Ileri e la Peña asume que hay muchas definiciones de género fotográfico, algunas muy articuladas y teóricamente sustentadas que dividen a la fotografía en función de cómo se estipula el cuerpo del trabajo, pero que, a su juicio, están en vías de dilución. Por ello, afirma que actualmente es muy complejo catalogar los géneros. A su juicio, cada día es más difícil etiquetar el trabajo fotográfico o encuadrarlo en un género determinado, por lo que manifiesta: *“esto es parte de la libertad que se ha conquistado en los últimos veinte años”* (De la Peña, [2012c](#); [2012d](#); entrevista personal 05, 06.) .

Si tratamos de definir una imagen determinada inmersa en la memoria colectiva de un grupo social, por ejemplo una fotografía periodística que documenta un hecho, un suceso y un personaje determinado, nos encontramos ante una amplia gama de posibilidades clasificatorias ¿es esa imagen una descripción del lugar o el tiempo en que se llevó a cabo el suceso? ¿una interpretación del hecho o el fenómeno?, ¿es un retrato del protagonista?. Asumir un criterio para el análisis es el primer peldaño para poder interpretar y ubicar conceptualmente la imagen en su individualidad y en sus posibilidades de integración a diferentes criterios de análisis. Extrayendo de algunas posibilidades definitorias para los géneros fotográficos Picaudé y Arbaizar apuntan:

*Aristóteles, establece la noción de género en el punto de encuentro de una ontología, de una biología, de una lógica, de una poética y de una retórica. Según él, no existe una ciencia del individuo, sólo existe una ciencia de la especie, predicable, definible, allende las variaciones. Sólo hay una ciencia de las formas fijas que perduran a través del tiempo y de las generaciones. Dicho esto, frente a una fotografía, a diferencia de frente a un ser vivo, es difícil saber dónde se sitúa la frontera entre género y especie. Ninguna fotografía podrá ser objeto de una definición,*

*mientras que todas ellas se prestarán a la descripción. Así pues, la definición se opondría a la descripción de igual modo que el objetivo del género a partir de lo individual se opone al objetivo de lo individual por medio de lo universal, el lenguaje. De esta manera, el campo de las representaciones no sirve para el "qué es" clasificatorio, no descriptivo, mientras que el género se utiliza profusamente en los discursos históricos y críticos sobre la fotografía. (Picaudé & Arbaizar, 2014, p. 23).*

Según esta definición, la ciencia es universal, mas allá de características o esencias individuales o personales; es la única que trasciende el tiempo y la historia. Desde esta óptica, la fotografía no podría ser definida pues no es universal o *permanente en el tiempo*, susceptible de ser clasificada, como género de lenguaje o discurso histórico para situarse mas allá de la frontera entre género y especie: ubicarse en el "qué es" clasificatorio, no descriptivo. En este sentido, concluiríamos que, en su individualidad ninguna fotografía podría ser definida en el rigor de los géneros. No así el conjunto de las fotografías que comparten atributos o conceptos genéricos universales, signos de las cosas presentes y ausentes más allá del momento, del lugar y los límites ontológicos. El género construye una cosa a partir de su esencia y la relaciona con su nombre, con su huella, a través de los imaginarios significantes de la cultura. En una fotografía individual, acotada por un tiempo, un lugar, un personaje o un fenómeno determinado, existe una ambigüedad en el discurso. Aceptaremos pues que el término *género* ayuda a referenciar o a interpretar, más que a nombrar o clasificar. Jacob Bañuelos se refiere a la valorización y significado individual de las imágenes:

*Parece confundirnos este acto de "magia" fotográfica. Cada imagen significa algo distinto, aunque sea la misma. Y la atribución de determinados valores cambia según sea el caso. No son más ni menos verdaderas o falsas, simplemente son imágenes distintas. Y socialmente tienen valores diferentes. Lo que da sentido de verdad o falsedad a una imagen es la interpretación que de ella se hace, y la subjetividad que se plasma en dicha interpretación. Tal interpretación va desde lo estrictamente individual hasta lo discursivamente establecido en una sociedad determinada, en sus cánones, valores, criterios y discursos retóricos. (Bañuelos, 2008).*

El texto visual es el resultado de una suerte de lectura en la cual los significados son definidos, determinados previamente, para que esta sea única y separada de otras posibles decodificaciones. Una imagen puede integrar los dos factores: contener una lectura acotada por la realidad que supone representar, o bien, una lectura a través de factores y componentes textuales inherentes al lenguaje fotográfico. Esto va a ser útil al abordar los géneros fotográficos. Un criterio sería definir géneros en relación a la información que las imágenes tienen con la realidad y otro la interpretación que el lector sea capaz de extraer de ellas. La construcción de significados en la fotografía abrevia en la relación que existe entre la realidad fotografiada y la realidad representada a través del lenguaje fotográfico. En esta dicotomía

surge el mensaje visual y el metalenguaje definidos por Cid como un proceso de interpretación en el cual el segundo describe al primero en términos textuales enunciativos y lo explica más allá de los códigos visuales. A su juicio, este análisis puede ser aplicado directamente a las funciones e intenciones del discurso fotográfico:

*“[...] el proceso de la interpretación que devela el potencial comunicativo de la imagen que en ambos casos requieren de la interacción continua de dos lenguajes: en un primer plano se encuentra el lenguaje visual y en un segundo, el metalenguaje científico, entendido como el lenguaje que explica el lenguaje visual [...]” (Cid, 2008, p. 137).*

En este análisis *metasemiótico*, más allá de la semiótica de la imagen, confluyen tres operaciones fundamentales que pueden designarse como “identificación”, “reconocimiento” e “interpretación”. Los dos primeros niveles de este criterio de clasificación corresponden a la construcción del texto, capaz de ser controlada por el fotógrafo (constructor del texto visual) que emerge de una fotografía misma en un contexto determinado y que sirve como punto de partida para una posterior semiosis o interpretación fotográfica activada libremente en el momento de la lectura; una *metasemióticacientífica* que depende de lenguajes objetivos basados en la lógica de un pensamiento previo, aunque distinto a la intención original del fotógrafo, una interpretación libre del destinatario de la fotografía.

En la fotografía existen también otros desplazamientos conceptuales; como en el arte, en la fotografía las categorizaciones genéricas obedecen a las múltiples intenciones, realidades, objetivos, percepciones y funciones y lenguajes de los grupos sociales que la ejercen o acuden a ella. Una fotografía que en un momento y lugar determinado fue realizada para comunicar o informar sobre problemas o fenómenos sociales, al paso del tiempo o en otro momento o contexto social puede cambiar su significado o lectura. Para Alejandro Castellanos en el caso del fotodocumentalismo o del fotoperiodismo los géneros tradicionales en la fotografía enfrentan un debate y una sobrevaloración a partir de la tecnología y de las posibilidades actuales de alteración de las imagen.(Castellanos, A. [2012a](#); Entrevista personal[03](#))

Para definir los géneros podemos partir del término *imago* (del latín *imago*) como la transformación de algo para llegar a una imagen final. Por ejemplo; en zoología *imago* se refiere a un insecto que ha experimentado su última metamorfosis y alcanzado su desarrollo completo. Podríamos adoptar el término como la imagen final de algo, como su representación. *Imago* sería entonces la representación de *algo*. *Imago* es por lo tanto la raíz de un concepto estrechamente ligado a la fotografía. La Real Academia Española lo define *del latín imāgo referente a la figura, semejanza, apariencia o representación de algo [...] (RAE, 2001).*

El significado del término *género* no es universal. Para Alfredo Cid es un referente de “*prácticas intencionales reguladas e identificadas como tales por los creadores y receptores*”

(Cid, 2008), sin embargo tiene una connotación simple: designar un grupo de objetos reunidos en función de características, parecidos, o categorizaciones, cualquiera que estos sean. Si asumimos esta definición, cualquier criterio de clasificación será válido pues el término no va más allá de un análisis débil, apenas una sugerencia de múltiples opciones o posibilidades definitorias. Bajo este criterio, es muy sencillo agrupar a las fotografías por categorías simples, aunque no sustentadas en un análisis profundo. Por ejemplo podemos crear géneros para fotografías en color, blanco y negro, digitales, analógicas, retrato, fotoperiodismo, publicidad, etc. pero sin un soporte conceptual que resista evaluaciones o consideraciones teóricas metodológicas. Si definimos, por ejemplo, una fotografía como perteneciente al género *retrato*, esta puede transitar a otro género por el solo hecho de variar o cambiar el contexto o los enfoques del análisis. Así, con esta licencia definitoria, podemos establecer algunos géneros fotográficos en función de formas, usos, técnicas, temas, etc. Aceptaríamos entonces la existencia de géneros como fotografía familiar, periodística, digital, publicitaria, erótica, retrato, paisaje, experimental, etc. Esto puede ayudar en el intento de abordar alguna clasificación desde la perspectiva de su objeto inmediato, para fines, prácticos, didácticos, profesionales, etc., sin embargo no es suficiente para un sustento sólido que soporte los vaivenes teóricos del tiempo, la cultura, la ideología, la tecnología o el discurso. Ante esta realidad surge la interrogante: ¿cuándo una clasificación soporta el término *género* y cuando no es más que una diferenciación incidental o frágil?. En la percepción humana todo es categorizado. Existen costumbres, relaciones, símbolos y percepciones, que se repiten y responden a cambios en la conducta de los individuos o en las transformaciones o la dinámica social. Son estos cambios los que producen prácticas que decodifican y deconstruyen el equilibrio momentáneo de una estabilidad frágil, atemporal, inexistente o ilusoria. J.M. Shaeffer define este concepto:

*“No podríamos concebir práctica humana alguna, artística o de otra índole, que sea radicalmente agénérica, es decir, no categorizada. Todo lo que podemos hacer, dado el número indeterminado de recortes categoriales posibles, es reemplazar una categorización por otra (la historia de la evolución de las artes es, entre otras, la de estos desplazamientos categoriales). Las prácticas transgénéricas y destructoras no son más agénéricas que los géneros “tradicionales”, simplemente su categorización es diferente”. (Shaeffer 2004b, pp.19-20)*

La fotógrafa Ireri de la Peña considera que la fotografía documental se ha diversificado más allá de la cerrazón que tenía hacia los años ochenta. Para ella, lo documental es actualmente un concepto muchísimo más amplio. propone un posible nuevo concepto genérico: “la docuficción” y asume que hay muchas definiciones de género fotográfico que dividen a la fotografía, algunas muy articuladas, teóricamente sustentadas pero que, a su juicio, están en vías de dilución. En conclusión, opina que actualmente es muy complejo catalogar, etiquetar o encuadrar en géneros el trabajo fotográfico. (De la Peña, I. [2012a](#), [2012c](#); [2012d](#); Entrevista personal [01](#), [05.06](#);).

## Un crimen político. Mutación genérica

Figura 8. Jorge Héctor Mateos  
De la serie: Asesinato del presidente del PRI Alfredo Ruiz Massieu: 2003  
Momentos previos y el atentado / Primera Bial de Fotoperiodismo 1994



Las fotografías que registraron el asesinato del presidente del PRI, Alfredo Ruiz Massieu en la Primera Bial de Fotoperiodismo, tienen múltiples lecturas que pueden llevarnos a diferentes clasificaciones genéricas:

El documento de un acontecimiento, de un suceso que marcó y dejó una huella indeleble en un momento de la historia de México (histórico testimonial), la motivación y la emoción del fotógrafo que a través de un proceso de síntesis, casi instintivo, logró sortear problemas técnicos del tiempo, y la dinámica del vértigo en lo inesperado, para producir un mensaje impecable y coherente, estructurado en unas cuantas imágenes: un ejemplo de la esencia del fotoperiodismo.

Las posibilidades que aprovechó el autor de la serie lo enmarcan simultáneamente en varios géneros fotográficos. Podríamos mencionar algunos de ellos: *comercial* al obtener un producto comercializable de imágenes para el consumo de los medios en el momento de la realización y posteriormente en su oferta a la televisión y los medios impresos. *Documental* por



las implicaciones políticas y sociales derivadas de este suceso o *autoral* por la intención, creatividad e ideología personal con que asumió el hecho fotográfico; o inclusive *artístico*, por los valores estéticos, que un análisis posterior, llevó de estas fotografías a ser representativas de la cultura y las artes de México en un momento histórico determinado. Todas estas diferentes vertientes de lectura, y muchas otras que podríamos analizar surgen de un mismo conjunto de imágenes que podría, sin problema, ser ejemplo representativo de diferentes géneros a la vez.

Simplificando el término, una opción clasificatoria para los géneros podría ser partir de categorías originales, nativas y funcionales simples. Por ejemplo, el fin utilitario de la imagen como en la fotografía científica, periodística, publicitaria, los sujetos o temas retratados en la fotografía de paisaje, arquitectura, naturaleza, retrato; o la tecnología utilizada en la fotografía analógica, digital, color, blanco y negro. Hasta allí, la clasificación de géneros parece simple. Sin embargo encontramos que muchas fotografías comparten simultáneamente y al mismo nivel algunas de esas clasificaciones categóricas. Por ejemplo: una foto periodística puede a la vez representar escenas de familia, testimonios sociales, retratos de personajes, emociones estéticas. Esto es: capaz de ser definida por varios géneros a la vez.

Ante la diversidad y posibilidades genéricas de las fotografías documentales, Alejandro Castellanos considera que para los fotógrafos de prensa es muy limitado considerarse a sí mismos como creadores de imágenes asociadas únicamente con hechos o sucesos. ([Castellanos, A. 2012 f. Entrevista personal 14](#))

### **Definición genérica**

En este punto surge la necesidad de definir dos conceptos que pueden permitir abordar, estudiar y determinar las distintas acepciones de la fotografía: Los géneros fotográficos y las categorías fotográficas. El análisis de las imágenes participantes en las distintas bienales, a lo largo de doce años, nos permite definir algunos géneros fotográficos. Para ello partiremos de la definición de *Picaudé y Arbaizar (2004. p. 23)* que se refiere al término *género* como “*un tipo de imágenes que poseen cualidades comunes y una categoría mental según la cual se regula la percepción de las imágenes.*”

Sin embargo esto va más allá, pues en los géneros no son conceptos aislados o desvinculados de los actores o grupos sociales. Por lo contrario. En ellos confluyen una gama amplia de discursos y conceptos: La historia, la filosofía del conocimiento la estética de la obra de arte, el contenido del mensaje literario, el documento como testimonio personal, social e histórico y muchos otros enclavados en la memoria colectiva. Oweena Fogarty define como memoria colectiva:



*La memoria colectiva es una memoria de grupo. Es un flujo de recuerdos, evocaciones, costumbres, habitus, que ha orientado la socialización de los miembros del grupo; pero que resulta en cuanto tal un flujo, porque no responde a un ordenamiento lineal, específico. Más bien se trata de un discurrir de la conciencia producido colectivamente, en el que se representa la simultaneidad del tiempo y el espacio al nivel de la construcción mental. Fogarty (2001. Introducción 0.2) .*

### **Clasificación genérica. Una opción**

Una posibilidad de clasificar las categorías fotográficas es considerarlas obras o creaciones intelectuales creativas individuales. Esta clasificación es asumida o aceptada por los grandes acervos, colecciones, museos o bibliotecas fotográficas. Sin embargo, surgen algunas interrogantes. ¿Son estos criterios de clasificación, a menudo aleatorios, social o históricamente consistentes? ¿Son estos acervos los que definen los géneros o, a la inversa, éstos se adaptan a un cierto tipo de géneros aceptados? En los fondos, archivos o acervos fotográficos encontramos también divergencias genéricas, que aunque contundentes, son soslayadas por los usuarios y el público que asume y acepta las categorías genéricas enunciadas en las colecciones importantes como verdades conceptuales. ¡cómodas verdades!. El archivo fotográfico -ahora artístico-histórico- de Enrique Metinides nace de cincuenta años de trabajo en el fotoperiodismo retratando para los medios los acontecimientos cotidianos de la nota roja en México. Esas fotografías, cuando fueron tomadas estaban dirigidas a comunicar un acontecimiento cotidiano determinado: el homicidio, el incendio, el accidente o la historia desgarradora de algún suceso violento. Pertenecían a un género claramente acotado: el fotoperiodismo. La fotografía informativa dentro del tema de la nota roja. Sin embargo, a partir del “rescate” y difusión de la obra de ese fotógrafo, primeramente por el investigador Alfonso Morales y el fotógrafo de La Jornada Fabrizio León, quienes publicaron un libro monográfico y analítico de la obra de Metinides, y posteriormente con la difusión y el reconocimiento de la Segunda Bienal de Fotoperiodismo en 2006, al otorgarle el “Premio Espejo de Luz” por su trayectoria profesional, las miles de imágenes que forman el archivo de ese autor, trascendieron su género original al convertirse en piezas de arte fotográfico cotizadas y administradas por algunos museos del mundo. El fotoperiodismo llegó a los terrenos del arte.

Tan simple como esto: hoy las fotografías de Enrique Metinides son fotografías pertenecientes al género arte. Newhall Beaumont afirma que los dispositivos fotográficos deberían anunciar la transformación de los archivos originales hacia formas particularmente estetizantes que incluso pueden llegar a obras de arte en los museos. Este concepto deslinda los límites entre las fotografías enmarcadas en el documento y las que ingresan, a partir de su estructura y códigos visuales, en los terrenos del arte. Se trata de imágenes aparentemente

confrontadas con las exigencias políticas y sociales del documento, que trascienden a la categoría de arte de nuestro tiempo. (Newhall, 2002) .

### **Categorías e intención genérica**

En cuanto a los creadores de las obras fotográficas: ¿hasta qué punto atienden o aplican los autores de las fotografías, al producir o clasificar sus imágenes, las categorías genéricas establecidas?. Otra interrogante sería ¿sus obras son motivadas o surgidas de criterios genéricos conscientes, o éstas nacen para buscar o llegar a ubicarse posteriormente en algún cajón que les corresponda del archivo conceptual de los géneros? Refiriéndose a los criterios de clasificación asumidos para los géneros: ¿deben o no tener un sustento teórico, o es suficiente con estar apoyados en la práctica cotidiana y en el ejercicio simple de la experiencia comunicativa del fotógrafo? Si intentáramos simplificar el significado de género podríamos decir que es aquella suerte de clasificación que nos permite categorizar organizar y jerarquizar las imágenes según criterios esenciales que responden de forma adecuada a la pregunta: ¿qué son?.

Lo “visual” podría ser en sí mismo un género. Un género derivado del “arte contemporáneo” en el cual dominan los media. En este mundo de imágenes, de amplia profusión y difusión, los conceptos originales de los géneros clásicos (paisaje, historia, naturaleza muerta, retrato, etc.) se convierten simplemente en un género del conjunto de la producción visual. Son simplemente imágenes surgidas a través de la percepción y de la experiencia visual hacia una interpretación libre y múltiple; hacia una dinámica simbólica y comunicativa en la cual el género está “en el interior”, en la capacidad de interpretación del espectador lector de esas imágenes y en la alteridad, aceptada o aceptable, del proceso comunicativo con los demás. Valérie Picaudé y Philippe Arbaizar definen este concepto: *“La problemática de la confusión nació de un deseo político: recordar que la obra de arte exige por parte de sus observadores el libre ejercicio del juicio. En cuanto a la problemática de los géneros, nació de un deseo poético: entender el devenir de las artes y del arte con los medios teóricos [...]”* (Picaudé y Arbaizar 2004. p. 13).

### **Clasificando los géneros en el fotoperiodismo: Algunas pistas**

A partir de lo anterior podríamos proponer una clasificación de los géneros a partir de varias vertientes de su mensaje: los temas fotografiados, la utilización o función de las imágenes, los objetivos comunicativos o expresivos, el contenido editorial, los elementos formales y compositivos y la tecnología utilizada para realizar y difundir las imágenes. Para iniciar el análisis, asumiremos que todas las fotos son documentales, independientemente del género o categoría a que pertenezcan. Todas documentan algo. Nos remiten a un origen. Dan fe de algo. La diferencia será entonces, la lectura que hagamos de ellas. De la lectura, de la

función comunicadora, perceptiva, utilitaria o del contenido tecnológico, retórico o semántico de las imágenes podría derivarse un intento de clasificación genérica. Aquí algunas pistas:

Figura 9. Clasificación genérica



**Mensaje y Contenido:** Periodismo, arte, tecnología, ciencia, fenómenos sociales, testimonio, política, relaciones familiares.

**Retórica del discurso:** Ensayo, narrativa, opinión editorial, exposición temática, simbolismo, lenguaje utilizado, elementos visuales o estéticos, motivacional, denuncia, argumentación, ideología, etc.

**Aplicación o fin utilitario de la fotografía:** Información, registro histórico, fotoperiodismo, publicidad, comercio, educación, registro de conceptos, documento histórico, publicidad, experimentación, investigación, jurídica-legal, denuncia, servicio social, etc.

**Medio de comunicación:** Galerías, diarios impresos, libros, revistas temáticas, revistas especializadas, foros, presentaciones, archivos, acervos, bancos de imágenes, internet, redes sociales, televisión, colecciones, etc.

**Tema o sujeto fotografiado:** Fotoperiodismo (noticias, sucesos y fenómenos sociales), retrato, paisaje, arquitectura, familia, estética y arte, publicidad, tecnología, ecología, ciencia, vida cotidiana, teatro, cine, antropología, forense, etc.

**Tecnología utilizada:** Fotografía analógica, digital, experimental, conceptual, performance, impresa, multimedia, cinematográfica, video, realidad virtual, medios alternativos, internet, mapas geográficos.

En esta búsqueda de conceptos sustentables para dilucidar la existencia o no de géneros fotográficos, o definir estatutos para ellos, encontramos que la mayoría de las definiciones adoptadas no determinan la esencia de lo fotografiado. El suponer que casi todas las aplicaciones de la fotografía están relacionadas con la estética -el arte fotográfico-, podría sugerir que los géneros en la fotografía deberían coincidir con la esencia y con la estética de la imagen fotográfica. Asumiendo que la fotografía tiene dos sustentos importantes: “*arte de hacer*” o sea, la técnica fotográfica en sí misma –la *tekné*– (“*La palabra griega de la cual deriva el vocablo “técnica” es “tekné”: “arte”, “oficio”, “habilidad” y “técnica”, tal como, en forma amplia,*

*los entendemos hoy día..”) y el arte fotográfico sustentado en los criterios críticos estéticos de su ejercicio, que varían dependiendo del lugar, los tiempos y los individuos que la practican o la analizan. En este sentido ni la técnica ni el arte pueden considerarse fundamentos para erigir géneros; la primera por que limita la fotografía a conceptos demasiado acotados y puntuales, aplicables a una amplia gama de usos y objetivos; y la segunda, porque está sujeta a valoraciones y criterios subjetivos inestables, y por lo consiguiente, inaplicable como género. De todas formas, estos dos polos pueden ser un punto de partida para la discusión de los géneros. Esta bifurcación de conceptos surgidos desde las nuevas tecnologías, la búsqueda expresiva de los fotógrafos y las necesidades de la información en algunos discursos fotográficos dieron origen a la Bienal de Fotoperiodismo. Alejandro Castellanos considera que con el surgimiento de la bienal de fotoperiodismo aparecieron dos bienales paralelas y una escisión entre lo artístico y lo documental. Un estigma que permitió ilustrar cómo se ven a sí mismos los gremios cuando enmarcan en o autodefinen su trabajo como un género determinado: la fotografía artística o la periodística. De esta forma, concluye que “los fotoperiodistas no se asumen como artistas” ([Castellanos, A, 2102e](#); *Entrevista personal 13*).*

### **Fotografía documental y periodística**

¿Cuándo una fotografía es documental o periodística? Las respuestas son complejas; las fronteras son sutiles y se entrelazan. Al intentar definir o delinear la naturaleza de la fotografía documental, informativa o periodística confluyen una variedad de conceptos independientes, relacionados o incluso contradictorios. Podemos afirmar que toda fotografía, de cualquier género, es documental en la medida que nos remite a un concepto, a un origen. Toda fotografía testimonia algo. Son documentales inclusive las conceptuales, los montajes, los diseños fotográficos, o las imágenes ubicadas en los terrenos del arte. Aunque parece correcta, esta definición es sólo un punto de partida, pues no aborda el tema o el mensaje: ¿una imagen es fotoperiodística sólo por ser publicada en algún medio, o es su contenido lo que la define?

El fotógrafo Pedro Meyer, investigador y experimentador de las modernas técnicas digitales en la fotografía, afirma que *“la fotografía documental no determina si se va a publicar en un libro, en un periódico, en el internet o en donde sea. Tiene un interés en documentar alguna situación. El medio por el cual se canaliza no determina en sí el género de la fotografía documental”* ([Meyer, 2012c](#); *Entrevista personal 04*).

En este punto surge una interrogante: ¿una fotografía puede ser periodística por su contenido o intención comunicativa, independientemente de que sea publicada en algún medio y por lo tanto no perder su esencia periodística?. Ante esta disyuntiva podríamos considerar que la fotografía periodística es en sí un medio de comunicación puesto que es un vehículo para transmitir mensajes, noticias, opiniones, o motivar actitudes y respuestas en el lector.

Independientemente del soporte o tecnología que la difunda. Podríamos asumir entonces que las fotografías, en sí mismas, son medios de comunicación dirigidos y utilizados directamente por sus propios autores. Podríamos definirlos como parte de los medios alternativos. Ireri de la Peña argumenta *“lo documental abarca al fotoperiodismo pero el fotoperiodismo no abarca todo el documental. El periodismo tiene un objetivo muy claro... su salida en un medio impreso o en un medio digital”*. Además, opina que al pasar por un editor, la función comunicativa directa de la fotografía debe ser *“fácilmente entendible”* y asegura que lo documental *“es una postura autoral [...] sobre algo que existe afuera”*. También menciona un hecho muy importante, que denota la transición tecnológica justo en el lapso de tiempo en que se iniciaron las bienales: *“en las primeras bienales el énfasis de las imágenes era lo informativo. Esas imágenes, aunque describían situaciones que transformaron la vida del país, perdieron la fuerza y la vigencia de su momento por su baja calidad en términos fotográficos. Después esto fue modificándose. Hubo mayor apertura hacia otro tipo de expresiones, otras formas de ver la noticia. Lo documental: un acierto no muy bien entendido”*(De la Peña, I., [2012b](#), [2012c](#); Entrevista personal 03, 15;)

Fotografía testimonial ➡ Intención comunicativa ➡ FOTOPERIODISMO

### Subgéneros del fotoperiodismo

Considerando al fotoperiodismo como un género de la fotografía documental, podríamos encontrar en él otros subgéneros.



Asumiendo que la fotografía es un medio de comunicación, un vehículo para transmitir mensajes, noticias, opiniones, o para motivar o inducir actitudes y respuestas en el público lector y que éstos son la razón de existir de los medios; entonces *fotografía* y *medio* comparten definición, pues ambas transmiten conceptos, información, y describen hechos o fenómenos sociales. Lo que hace periodística a una imagen es su intención comunicativa al ser difundida como mensaje, como información visual, coincidente en todo caso con la línea editorial y los objetivos del fotógrafo, periodista o medio. El fotoperiodismo nos informa mediante diversas ópticas. En el fotoperiodismo podríamos mencionar cuatro géneros fotográficos que, aunque constituyen distintas modalidades de la fotografía, frecuentemente están vinculados:

**Fotografía informativa o periodística:** Publicada por los medios con fines informativos y editoriales.

**Fotografía documental:** Que da testimonio de hechos o fenómenos sociales.

**Ensayo:** Forma autoral de expresión, opinión o interpretación de hechos y fenómenos que analiza temas a profundidad y genera un mensaje complejo basado en la opinión e interpretación personal del fotógrafo.

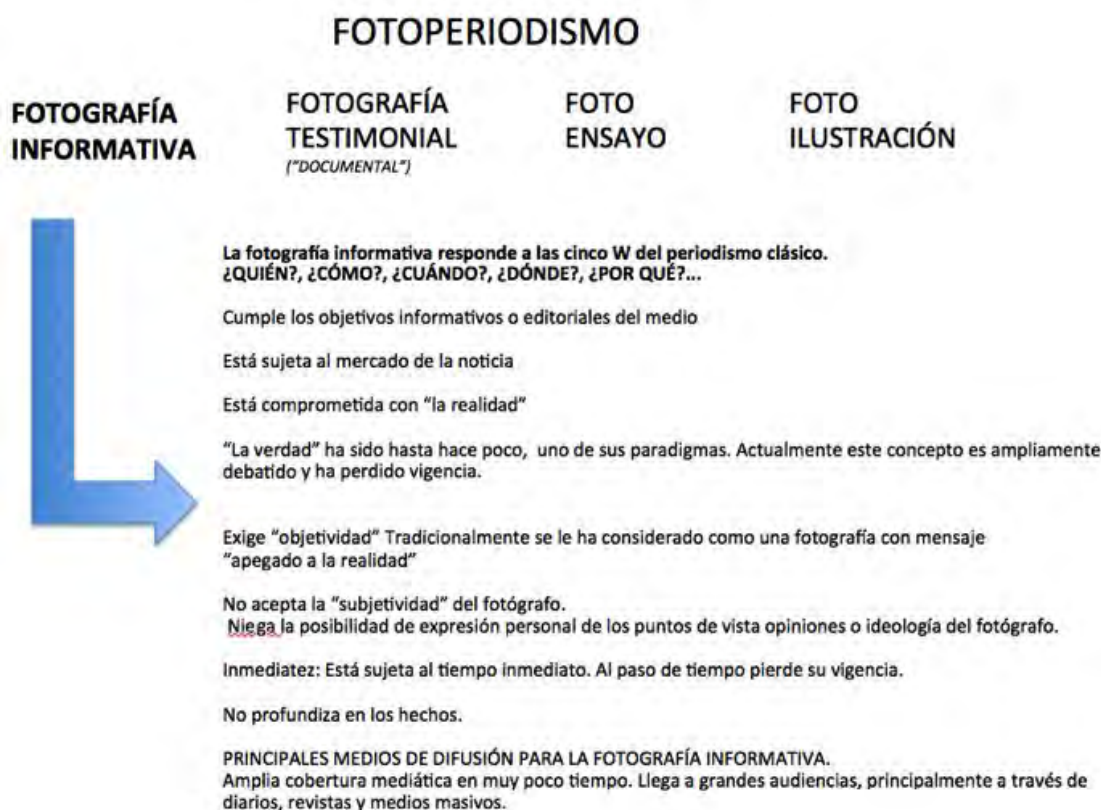
**Foto ilustración;** Descrita por Pepe Baeza. Complementa temas independientes o ajenos a la línea editorial de los medios (Baeza, 2003)

### **Fotografía informativa (fotoperiodismo)**

En el fotoperiodismo el mensaje está determinado esencialmente por objetivos informativos o noticiosos de actualidad, por el “mercado de la información”. Difundido en medios impresos o electrónicos, describe hechos y noticias, y está comprometido con la realidad. Verdad y objetividad son dos de sus paradigmas tradicionales, presuntamente taxativos de cualquier alteración o manipulación. Newhall Beaumont apunta que en las primeras épocas de la fotografía, casi inmediatamente después de su invención, las imágenes fotográficas llegaron a los medios impresos. La primera revista que publicó imágenes fotográficas otorgándoles mayor jerarquía que a los textos fue The Illustrated London News fundada en 1842. Newhall (2002, p. 249) enumera algunas que adoptaron de inmediato las posibilidades comunicativas de la imagen: *L’Illustración (Paris)*, *la Illustrirte Zeitung (Leipzig)*, *L’Illustrzione Italiana (Milán)*, *Gleason’s Pictorial Drawing-Room Companion (Boston)*, *Harper’s Weekly (New York)*, *Frank Leslie’s Illustrated Newspaper (New York)*, *Revista Universal (México)*, *A Illustração (Rio de Janeiro)*, *Illustrated Australian News (Melbourne)* y muchas otras. Una característica de esas publicaciones y de las que, en el género fotoperiodístico surgieron posteriormente, es la manera en que textos y fotos confluyen en una nueva suerte de comunicación. En este nuevo modelo la selección de fotografías, los textos y el diseño estructurado y orgánico de la página, denotan, como lo definió el fotógrafo alemán Walter Reuter en entrevista a la segunda Bienal de Fotoperiodismo, “la esencia de la situación” (*Reuter, W., 1994 Entrevista personal*). Podríamos definir esta postura como la condición necesaria de la comunicación en el fotoperiodismo contemporáneo. En las décadas de los treinta a los cincuenta, inspiradas en el fotoperiodismo europeo, nace una nueva generación de revistas y diarios especializadas en la publicación de fotografías documentales: Time, Fortune, Life y Look que aparecieron en 1936 y 1937. En estas publicaciones el concepto de la imagen trascendía la cantidad de las fotos publicadas para proyectarse hacia una fotografía guiada por la intención del fotógrafo. Tradicionalmente la fotografía periodística ha sido considerada como un mensaje “objetivo” “apegado a la realidad” que no acepta la “subjetividad” del fotógrafo. Una forma de comunicación que limita la posibilidad de expresión personal, los

puntos de vista, las opiniones o la ideología de un autor. Ante estas premisas la fotografía periodística no profundiza en el mensaje. Su prioridad ha sido informar el hecho o el suceso, soslayando a menudo el fundamento, el concepto profundo o el significado de la noticia. Generalmente la fotografía informativa, por estar inserta en los medios masivos de comunicación, tiene una amplia cobertura mediática y en muy poco tiempo llega a grandes audiencias a través de diarios, revistas y medios masivos. La inmediatez es otra de sus características. Está sujeta al presente y al paso de tiempo pierde su vigencia.

*Figura 10. Fotografía informativa  
a partir de las cinco www del periodismo clasico:  
Who, where, what, when, why*



## Fotografía periodístico-informativa en la Bienal

*Figura 11. Fotografías informativas participantes en distintas emisiones de la Bienal de Fotoperiodismo.*



Carlos Ramos Mamahua  
Serie  
Movilizaciones policíacas  
Tercera Bienal



Anónimo  
Captura de Chuy Labra  
Cuarta Bienal



Marcela Taboada  
Serie  
Los Guerreros de Oaxaca  
Tercera Bienal



Darío López Mills  
Serie  
Ejército popular revolucionario  
Segunda Bienal



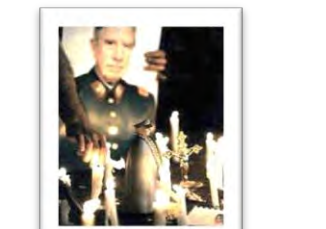
Salvador Chávez Martínez  
Serie  
Intento linchamiento Milpa Alta  
Sexta Bienal



Francisco J. L. Gómez  
Valor  
Segunda Bienal



Carlos Cisneros  
Mamá atropellada  
Sexta Bienal



Darío López Mills  
Serie  
Pinochet, dos puntos de vista  
Sexta Bienal



José Alberto Granados Neri  
Ladrido Motorizado  
Sexta Bienal



## **Fotografía documental (testimonial)**

Anteriormente asumimos que todas las fotografías, independientemente del género al cual pertenezcan, son documentales pues documentan algo. Sin embargo, debido al arraigo que el los términos *documental*, *documentalismo* o *fotodocumentalismo* para definir un tipo de fotografía que describe hechos o fenómenos sociales, lo continuaremos utilizando en el cuerpo de esta investigación, con la salvedad de que un término más exacto sería como ya lo manifestamos: *testimonial*. Así, la fotografía *documental-testimonial* surge como una evolución de la fotografía informativa, que nace de la práctica de observar fotográficamente el mundo. La fotografía documental comparte con la informativa el compromiso con la realidad aunque describe fenómenos estructurales y sociales más allá de la noticia: analiza, además de informar. Su objetivo es transformador y concientizador.

A diferencia de la fotografía periodística, la documental-testimonial se sustenta en la opinión del fotógrafo. Es un periodismo gráfico de opinión que va más allá de la información inmediata. Reiterando que tradicionalmente, el término documental ha sido asignado al valor comunicativo de una fotografía cuando su autenticidad y confiabilidad se sustentan en la credibilidad del autor, en el medio que la difunde, en su valor como testimonio o información de interés e utilidad social emerge como un texto original, oficial, o referente de alguna situación, suceso o fenómeno. Esto es, son documentales las fotos que ayudan a definir o precisar los elementos significativos de un tema previamente acotado, determinado y colectivamente compartido. Ante esto tomaremos como premisa que la información circunstancial, aleatoria, incidental o desarticulada que una imagen puede transmitir, no necesariamente la hace merecedora de ser considerada dentro del término documental. Por ejemplo, al observar la imagen de un objeto o tema cualquiera, un vaso, un lapicero, o inclusive un espacio o personaje determinado; si la imagen no nos refiere un mensaje socialmente estructurado e integrado al interés colectivo, no le aplicaremos el término documental. Esto podría parecer un camino simple para determinar el valor documental de la imagen, sin embargo se enfrenta a una serie de imprecisiones y accidentes de lectura.

Una imagen podría no interesar mayormente a un amplio espectro de sectores sociales pero si a un pequeño grupo por razones específicas de interés puntual. La imagen de un objeto simple, por ejemplo, una botella vacía fotografiada en la banca de un parque público podría parecer intrascendente para algunos y en estas circunstancias no adquirir la categoría de documento social o de interés amplio; sin embargo, para el análisis de un fenómeno social como la contaminación del entorno natural, la imagen de la botella adquiere un poderoso mensaje: el peligro de destrucción que ese tipo de materiales representa para el deterioro del entorno urbano y la ecología. Tenemos entonces que no existe una línea definitoria entre las categorías del documento sino que éste es definido, asumido, adoptado o transformado según

las distintas posibilidades de lectura que pueda tener por parte del público. Ya desde el siglo XIX The British Journal of Photography propuso la creación de un archivo fotográfico que fuera un registro, tan completo como fuera posible de la situación actual del mundo. Un archivo que incluyera *“los más valiosos documentos de un siglo”*. (XIX The British Journal of Photography)

Por otra parte, el término documental no está restringido a mensajes ideológicos o sociales, sino que puede referirse a valores espirituales o emocionales relacionados con el arte, la cultura o la creatividad. Una fotografía o imagen en los terrenos del arte puede ser el documento del espíritu creador del artista. En este sentido, Henri Matisse declaró en la revista Camera Work que *“la fotografía puede aportar los más preciosos documentos presentes, y nadie podría disputar su valor desde tal punto de vista [...] la fotografía debe registrar y darnos documentos”* (XIX THE BRITISH JOURNAL OF PHOTOGRAPHY, Ibid). Sin embargo, la inclusión de temas relacionados con la poesía, la estética y la creatividad artística no siempre eran aceptados por algunos autores o creadores de imágenes. En los años treinta del siglo XX, los conflictos armados, las crisis y depresiones produjeron en los artistas un regreso al realismo manifestado en México en la obra de pintores y muralistas y de inmediato en una generación de fotógrafos que retrataron el México social y en el cine muchas de las producciones se alejaron del término “artístico”, definiéndolo como un peligro para el documental.

En tono conciliador, el norteamericano Roy Stryker quien conformó un equipo de fotógrafos integrado entre otros por Walker Evans, Dorothea Lange, Theodor Jung, Edwin Rosskam y Arthur Rothstein, escribió refiriéndose a los problemas técnicos y al estilo visual individual de los fotógrafos documentalistas: *“La actitud documental no es el rechazo de elementos plásticos que deben seguir siendo criterios esenciales en toda obra. Solamente da a esos elementos su limitación y su dirección [...] son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes.”* (Stryker, 1983. pp. 172-174). Documentos fotográficos sobre temas sociales fueron realizados desde principios de siglo y mucho antes por Jacob Riis en torno a los barrios deprimidos de Chicago —que mencionaremos más adelante—, o Wickes Hine quien testimonió en fotografías la realidad social y laboral de los trabajadores y pobladores de los barrios bajos de Nueva York y de los trabajadores que construyeron el Empire State Building en Nueva York —un soberbio trabajo fotográfico documental. En ese mismo periodo Walker Evans documentó las condiciones sociales de la población marginada y trabajadora de los Estados Unidos y Dorothea Lange, que en 1935 retrató el drama social de la depresión económica, menciona el concepto de inviolabilidad del sujeto o el tema fotografiado, actualmente debatido en el documentalismo:

*Mi enfoque se basa en tres consideraciones, Ante todo: ¡manos afuera! Aquello que yo fotografío, no lo perturbo ni lo modifico ni lo arreglo, En segundo lugar: un sentido de lugar. Lo que yo*

*fotografía, procuro representarlo como parte de su ambiente, como enraizado en él. En tercer lugar: un sentido del tiempo. Lo que yo fotografío, procuro mostrarlo como poseedor de una posición dada, sea en el pasado o en el presente. (Lange, Citada por Newhall, 1935. p 244).*

### Principales medios de difusión en la foto documental

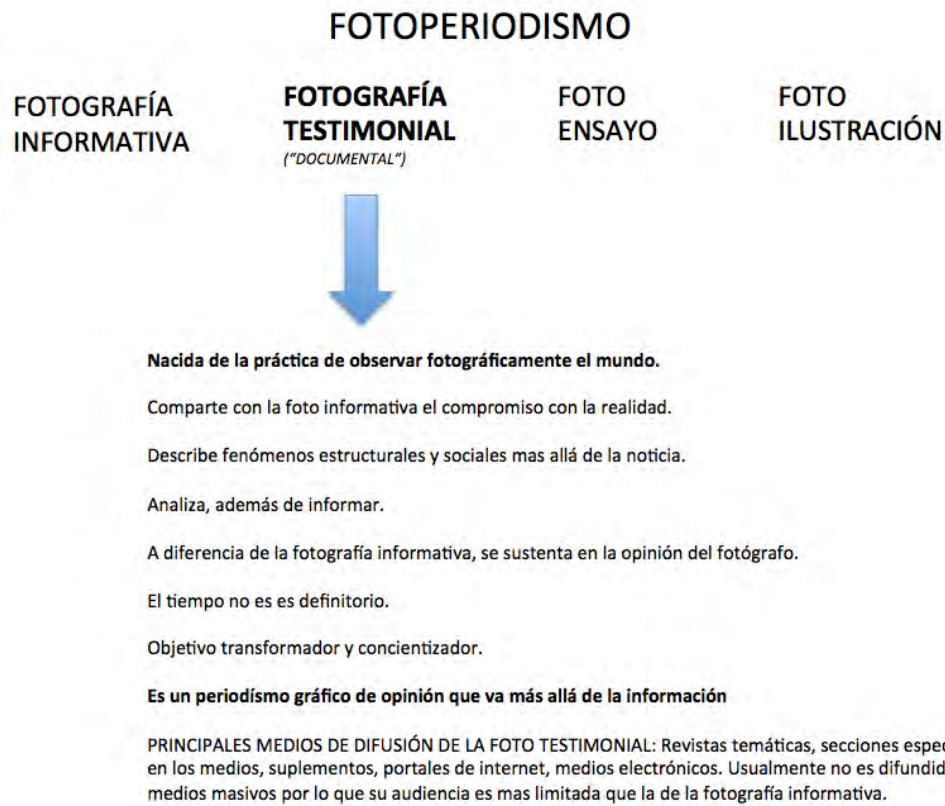
A diferencia de la fotografía informativa, la documental tiene foros más específicos, especializados, y va dirigida a un público restringido. Se difunde a través de revistas temáticas, secciones especializadas en los medios, suplementos, portales de internet o medios electrónicos. Usualmente no es difundida por los medios masivos por lo que su audiencia es más limitada que en la fotografía informativa.

*Figura 12. Foto documental incluida en el ensayo:  
Las horas negras (2002) . Patricia Aridjis*



En cuanto a los espacios con que anteriormente contaban o cuentan hoy los fotoperiodistas en los medios para mostrar sus imágenes y transmitir sus mensajes, la fotógrafa Patricia Aridjis establece algunas comparaciones. Asegura que hoy no se publica la fotografía poderosa de entonces y que por la inmediatez en los diarios *“no le dan cabida a las historias”*. Por otra parte, ante lo rutinario del fotoperiodismo, alude a la integración de lo estético con lo informativo y a la necesidad de búsqueda para *“mirar de otra manera, con una carga estética más allá de lo informativo, fuera del cliché y de la fotografía facilona[...], otras formas de contar lo que está sucediendo”*. Por otra parte, señala algunas dificultades *“como la intuición y el momento”* que los fotógrafos enfrentan al realizar una fotografía y define algunas diferencias entre las fotos noticiosas y el fotorreportaje o el ensayo, en los cuales el fotógrafo tiene más posibilidades y tiempo para lograr profundidad, escudriñar y acercarse al personaje. *“Más tiempo para buscar esa parte estética, además de la carga informativa”*. Para ella no existe un divorcio entre la fotografía informativa y la estética pues las imágenes documentales *“pueden ser, a la vez bellas”* (Aridjis, [2012a](#), [2012b](#), [2012c](#), [2012d](#), [2012e](#), [2012f](#), [2012g](#); Entrevista personal 01, 02, 03, 04, 06, 07, 08).

Figura 13. Fotografía informativa.



## Fotografía documental en la Bienal de Fotoperiodismo

*Figura 14. Fotografías documentales participantes  
en algunas emisiones de la Bienal de Fotoperiodismo*



Mario Castillo  
Retoño de mujer  
Segunda Bienal



Grace Navarro  
Serie: El dolor del exilio eterno  
Quinta bienal



Jorge Claro León  
Serie: Los últimos días  
Tercera Bienal



Patricia Aridjis  
Discoteca Boss  
Primera Bienal



Carlos Cisneros  
Miembros del ejercito combaten el EZLN.  
Serie. - Primera Bienal



Jorge Eric Sánchez Vázquez  
Serie: Suspensión  
Sexta Bienal

## Ensayo.

Como la fotografía documental, el ensayo fotográfico está sustentado en la opinión de su autor, implica un análisis más profundo del tema. Constituye una investigación temática iconográfica, casi siempre congruente con el interés del fotógrafo, para expresar puntos de vista o inquietudes y describir los fenómenos retratados con base en el contenido central del mensaje. El núcleo del ensayo es la tesis del autor y el punto de vista que asume ante lo fotografiado, que intentará comprobar y argumentar en el tramo final. Una perspectiva personal desde la cual el fotógrafo muestra hechos o fenómenos emocionales, afectivos, políticos, creativos, estéticos o técnicos. El ensayo es un trabajo de autor. Sus imágenes suelen trascender el documentalismo para convertirse en mensajes culturales, académicos o editoriales.

### Ensayo fotográfico en la bienal

*Figura 15. Cesar Damián. Serie ensayo: Aquellos que se quedan Quinta Bienal*



Generalmente los ensayos se realizan en largos periodos de tiempo, a menudo años, apoyados en la investigación, la reflexión o inclusive en la participación vivencial del fotógrafo con el tema reseñado. La realización del ensayo ofrece mayor libertad temática, expresiva, creativa y está abierta a formas personales de comunicación. Los ensayos abren caminos para la discusión, al debate y el análisis profundo de los problemas y fenómenos descritos. Por las características temáticas del ensayo, sus públicos y canales de difusión son menos masivos que los del periodismo o el documentalismo. El autor del ensayo establece un esquema sintético de su discurso a través del cual jerarquiza, organiza y esboza los temas en un orden preciso de ideas aplicando reglas similares al lenguaje escrito para captar la atención del lector, exponer y concretar los argumentos de su propuesta o tesis. El ensayo es congruente con el interés y la ideología del autor. Es una argumentación que describe fenómenos complejos: emocionales, afectivos, políticos, creativos, estéticos, técnicos en un discurso organizado que trasciende la foto testimonial. Por su complejidad y acotación discursiva los ensayos tienen una difusión limitada. Están dirigidos a públicos muy especializados a través de galerías, museos, círculos artísticos, libros fotográficos autorales y culturales, revistas especializadas, portales de internet, círculos artísticos y culturales y presentaciones presenciales.

Figura 16. Foto Ensayo

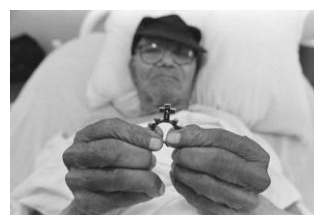


## Ensayo en la Bienal

*Figura 17. Algunos ensayos participantes en la Bienal (fragmentos)*



Patricia Aridjis / De la serie-ensayo: Preparativos para el adiós definitivo / Quinta Bienal



Giorgio Viera / De la serie-ensayo: Anatomía del dolor / Quinta Bienal



Marcos Fuentes Hernández / De la serie-ensayo: Días de vuelo extremo / Sexta Bienal



Carla Vereá Hernández / De la serie-ensayo: Durmiendo con el enemigo / Sexta Bienal



## Foto ilustración.

En los medios existe otro tipo de imágenes sin estrictos objetivos periodísticos o documentales: la fotografía de ilustración empleada en mensajes comerciales, fotos complementarias de textos, o fotos por encargo. Estas imágenes son ajenas a la línea editorial del medio o el fotógrafo, no están vinculadas a la realidad social ni refieren a noticias, acontecimientos o fenómenos sociales. Por lo general aceptan todo tipo de manipulación, pues su objetivo no es informar, sino motivar, inducir o ilustrar. Pepe Baeza la define de la siguiente manera:

*La ilustración se concibe pues con posterioridad a los contenidos que presenta y está asociada a un carácter básicamente divulgativo, didáctico, o explicativo, aunque, también en ocasiones, pueda adquirir un carácter sugerente, poético, simbólico o espectacularizante. La foto-ilustración, como término que define por tanto los usos ilustrativos de la fotografía, es uno de los contenidos visuales más recurrentes en la prensa actual, de forma muy especial cuando viene vinculada al periodismo de servicios y cuando se utiliza en estrecha relación con el desarrollo de suplementos, como característica fundamental de la evolución de los modelos físicos de la prensa. (Baeza, 2003. p. 115) .*

Aunque la ilustración también forma parte de un género fotoperiodístico. Por el espíritu documental, testimonial y autoral de la Bienal de Fotoperiodismo, las bases de las convocatorias no permitieron la inclusión de fotografías pertenecientes al género ilustración. Lo más próximo fueron algunas imágenes realizadas con elementos formales relacionados con la fotografía *armada* o *conceptual*.

Figura 18. Elena Ayala. "Mariana Yampolsky". Tercera Bienal



Figura 19. Fotografía informativa



Refiriéndose a las posibilidades de clasificación genérica de las imágenes documentales, Ileri de la Peña expresa su incertidumbre en torno al futuro del fotoperiodismo. Se pregunta si actualmente los fotógrafos no están produciendo cosas de calidad o son los medios los que no reflejan la calidad los autores. Para ella, estamos ante un momento complicado pues en la creación “se está transformando el papel del arte con la irrupción tan bestial del mercado en la toma de decisiones [...]”. Esto -agrega- “está afectando a todos los ámbitos creativos [...]”. ([De la Peña, 2012k](#); Entrevista personal 19)

Considero que las opciones de clasificación presentadas en este capítulo, -la fotografía informativa, testimonial, el ensayo y la fotografía ilustración, nos permitirán clarificar y facilitar el análisis del contenido formal, semántico y temático de las imágenes documentales. Esto es, ayudarán a delinear los procesos de definición, evaluación comunicativa y el abordaje creativo de los discursos fotográficos.

### III.2 BIENAL, IMAGINARIO COLECTIVO y SIGNOS

#### **Lenguaje y discurso: Realidad y propuestas individuales.**

Refiriéndonos al lenguaje y al discurso fotográfico en la Bienal de Fotoperiodismo encontramos un paralelismo con los procesos semióticos de significación y re-significación tanto en su mensaje como en sus referentes en torno a la supuesta realidad que representaban. Si nos preguntáramos cuáles temas predominaron en las primeras bienales y cuáles en las posteriores, veríamos que las temáticas transitaron desde el documento social noticioso o el reportaje gráfico temático, desde el “testimonio real”, hasta el arribo de géneros más subjetivos como el ensayo y las propuestas creativas visuales colindantes con realidades subjetivas íntimas o creativas. Encontramos el origen de estas imágenes en la representación de realidades emanadas de su momento histórico-social, en el imaginario social o bien como productos de la evolución tecnológica y la re-significación del lenguaje fotográfico. ¿Podríamos afirmar que las imágenes producidas por los fotoperiodistas en las distintas etapas de la bienal respondieron a la evolución natural de la fotografía informativa hacia el interiorismo, lo subjetivo formal o los discursos simbólicos contruidos a partir de la libertad y la independencia obtenida por los fotógrafos a partir de su emancipación de los medios?.

Por otra parte, debemos considerar que esta nueva libertad expresiva de los fotógrafos es explicable mas allá de los productores o realizadores de las fotografías, desde los lectores o el público que las recibe. Este punto es definido por Pedro Meyer cuando afirma que *“el lector cambia el sentido de la imagen. Cada vez que alguien ve una imagen, trae al encuentro de la imagen su cultura, sus intereses, sus miedos, sus fantasías[...].”* ([Meyer, P. 2012a](#); Entrevista personal 2).

En este concierto de emancipaciones éticas e ideológicas e innovaciones tecnológicas el discurso se transformó a la luz de nuevos elementos del lenguaje. Desde los primeros encuadres directos descriptivos, ausentes de elementos formales ajenos al sujeto o al tema fotografiado, hasta las complejas composiciones audaces, distantes de la imagen directa: focos selectivos, desencuadres, manipulaciones cromáticas o lumínicas y una serie de recursos retóricos integrados con manipulaciones post-fotográficas avecindadas con el diseño gráfico.

En cuanto al discurso, en un aparente divorcio con la realidad contundente, aparecieron mensajes indirectos, metáforas y simbolismos independientes confrontados con el testimonio documental. Estos procesos de descontextualización y re-significación ocurrieron en un período determinado de la fotografía: en el momento preciso de los cambios originados por la evolución

de las tecnologías digitales. Así, en las últimas bienales el fotoperiodista pasó de ser testigo del hecho a protagonista del mismo a través de la estructuración y publicación de la imagen en una propuesta fotográfica personal. Este proceso fue fascinante y seguirá siéndolo, a mi juicio, con el testimonio histórico y las transformaciones que producirán las imágenes en el imaginario colectivo del futuro. En cuanto al discurso, aparecieron mensajes indirectos, metáforas y simbolismos independientes confrontados con el testimonio documental. Estos procesos de descontextualización y re-significación ocurrieron en un periodo determinado de la fotografía: en el momento preciso de los cambios originados por la evolución de las tecnologías digitales. La transformación desde la fotografía eminentemente documental o informativa hacia nuevas posibilidades expresivas se manifestaron contundentemente con la aparición de la bienal de fotoperiodismo en una etapa paralela a la existencia de otra bienal: la bienal de fotografía que convocaba cada dos años el Centro de la Imagen. Una bienal abierta a todos los géneros y en especial a la fotografía esteticista, construida o experimental. La fotografía coloquialmente denominada “de autor”. Alejandro Castellanos recuerda que al surgir la bienal de fotoperiodismo aparecieron dos bienales paralelas produciéndose una escisión entre lo artístico y lo documental. Un estigma, afirma, que ilustra cómo se ven a sí mismos los gremios cuando enmarcan o autodefinen su trabajo en un género determinado: la fotografía artística o la periodística. Antes de ese momento, apunta, los fotoperiodistas no se asumían como artistas. ([Castellanos, A., 2013e](#); *Entrevista personal 13*);

Una de las más enérgicas posibilidades de proyección para las fotografías en las bienales fueron las múltiples opciones de reproducción y difusión a nivel nacional, e inclusive internacional. Si bien antes de la bienal los fotógrafos de prensa lamentaban las pocas posibilidades para mostrar o difundir su obra más allá de las páginas de los medios informativos; en el certamen encontraron un nuevo foro para hacerlo. Sus imágenes, al ser seleccionadas por los jurados en las distintas emisiones, llegaron a nuevos espacios en los ámbitos del periodismo y la cultura: las fotografías seleccionadas llegaron así a la galerías, a los medios impresos y electrónicos que reseñaban el evento o incluso, a la memoria histórica del momento social a través de los acervos documentales y fotográficos del proyecto.

A propósito de las posibilidades de reproducción y difusión de las imágenes fotográficas en los medios o en los amplios foros que la bienal ofreció a los fotógrafos, es oportuno poner en la mesa de análisis el concepto *aura* definido por Walter Benjamin para describir el sentido de la obra artística: El *aura* como un entretejido muy especial de espacio y de tiempo; (Benjamin, 2003. p. 47). Para él “*el aura es el aquí y el ahora, la esencia y el contenido de la obra creativa, en ella reside su autenticidad*”. (Benjamin, 2003. p. 42). También es lo auténtico sustentado en el momento efímero y poético de su creación, es decir, el aura como gestión del autor. Si partimos de esto, consideraríamos entonces que el contenido y la

esencia de la obra fotográfica dependen de la toma, es decir, del proceso fotográfico en el momento de capturar el instante, el hecho, el fenómeno o el discurso visual y creativo del autor. El fotógrafo está, en el hecho fotográfico, ante un escenario, un momento, un lugar, una situación política, social, espiritual o estética que lo motiva e impulsa a tomar la foto, pero hasta allí. Ahí termina el proceso original que, sin embargo, en nuestra opinión, puede continuar a través de otras formas: la reproducción, la difusión, la comunicación en mensajes posteriores.

### **Narrativa del proyecto fotográfico**

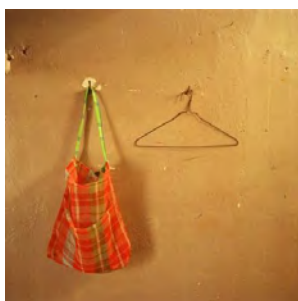
La Bienal de Fotoperiodismo es el recuento del imaginario colectivo que, a través de cientos de imágenes, conformaron sus seis emisiones, imágenes hoy resguardadas en los acervos del Centro de la Imagen para su conservación y para la consulta de los interesados en esa parte del fotoperiodismo mexicano. El imaginario de la bienal se fue conformando y transformando a lo largo de más de doce años, quince, si contemplamos la exposición previa *Más allá de la información* de 1993 en el Museo Mural Diego Rivera y dos bienales adicionales, posteriores a la sexta emisión, organizadas con el Auditorio Nacional: las bienales de fotoperiodismo, cultura y espectáculos en 2005 y 2007.

La narrativa y los significados de las imágenes entregadas por los fotógrafos en las bienales, y las fotografías seleccionadas premiadas por los jurados o mostradas en las exposiciones, abrevaron en la fotografía histórica mexicana de principios del siglo XX, en las etapas posteriores a la fotografía épica cubana postrevolucionaria y en la fotografía de compromiso político en contra de las dictaduras latinoamericanas de los ochenta. En la última cuarta parte del siglo XX, con la herencia de un movimiento pionero de la fotografía mexicana contemporánea encabezado por Pedro Meyer, El Consejo Mexicano de Fotografía, los coloquios *Hecho en Latinoamérica I, II y III* y sus exposiciones latinoamericanas, el fotoperiodismo mexicano evolucionó hacia nuevas vertientes comunicativas y expresivas que transformaron el imaginario a lo largo de los años.

Esto se evidencia desde la fotografía directa, eminentemente documental y periodística de los noventa, hasta las primeras manifestaciones sutiles de la fotografía construida que empujaba silenciosamente para ocupar un lugar en la fotografía periodística del siglo XXI. Algunas imágenes o series entregadas en la cuarta, quinta y sexta bienales incluyeron temas realizados más allá de la fotografía directa. Por ejemplo, el significativo trabajo de Giorgio Viera, *Mexicaltzingo, territorio de lucha*, que obtuvo el primer premio en la categoría fotorreportaje de la sexta bienal, produjo gran revuelo por la polémica que despertó su propuesta discursiva hacia nuevos códigos visuales y comunicativos. Este imaginario transitó desde lo periodístico informativo directo hasta lo formalmente creativo. Se trató de un nuevo lenguaje conceptual que fue abriéndose camino hasta llegar a ser, inclusive, merecedor de algunos premios y

distinciones en las últimas emisiones. Las fotografías sutiles y cuidadosamente estructuradas de Carla Haselbart, Lavat Guinea y Luz Montero son buenos ejemplos de la transformación que iniciara la confrontación de algunos conceptos vigentes hasta entonces en torno a la ética y la verdad en la fotografía periodística.

*Figura 20. Expresiones creativas y conceptuales en la Bienal de fotoperiodismo*



Lavat Guinea  
Aquí estuvo su padre, putos / Serie  
Quinta bienal



Carla Haselbart López.  
Pacheco 2  
Quinta Bienal



Luz Esther Montero Sánchez  
El Showman:  
Jorge G. Castañeda  
Sexta Bienal

En efecto, hubo muchas transformaciones en los lenguajes y contenidos a lo largo de los años en que se llevó a cabo la Bienal. Podemos evidenciar esto al recapacitar en torno a cuáles fueron las imágenes seleccionadas o merecedoras de premios en las primeras bienales y cuáles en las últimas emisiones. Esto nos invita a reflexionar: ¿cuál fue la esencia y las diferencias entre los distintos temas y discursos fotográficos desde la primera Bienal hasta el arribo, en 2005 y 2007, de dos nuevas Bienales: la *Bienal de Cultura y Espectáculos* organizadas con el Auditorio Nacional de la Ciudad de México (una nueva emisión de la bienal con amplia apertura tecnológica proyectada, por vez primera, a nivel internacional)? Estas dos últimas bienales de espectáculos, adicionales al proyecto original, no fueron casuales, se dieron al final, justamente después de la gran polémica, de la ruptura, y del paso de lo documental hacia una mayor apertura creativa, expresiva y discursiva. Un concepto transformador del proyecto a partir de las posibilidades comunicativas y el intercambio global que las nacientes redes sociales abrían.

*Figura 21. Fotografía periodística e informativa en las primeras emisiones de la bienal*



José Carlo González  
La otra cara del conflicto  
Tercera bienal

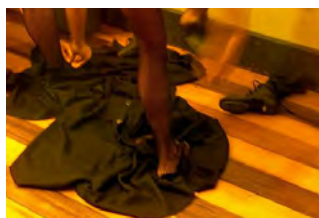


Efrén Mota Cabrera  
Colosio Herido  
Primera bienal

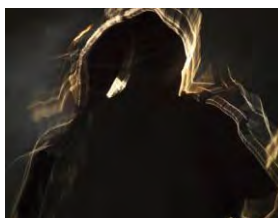


Jerónimo Arteaga  
El Mexe  
Cuarta Bienal

*Figura 22. Bienal de Fotoperiodismo. Nuevos discursos en las últimas emisiones*



Kattia Patricia Vargas (Costa Rica)  
Tributo a una pasión / Serie  
I Bienal de Espectáculos 2005



Enrique Balleza Dávila (México)  
Fire Dancer en Islan System / Serie  
I Bienal de Espectáculos 2005



Jerónimo Arteaga Silva (México)  
Carnaval / Serie  
I Bienal de Espectáculos 2005

<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/ESPECTACULOS/portada.html>

De hecho, los procesos de descontextualización o re-contextualización son comunes en la obra de arte y han sido utilizados desde siempre: las obras primigenias sirven de marco para nuevas versiones. En la fotografía, los mensajes posteriores pueden reafirmar la validez circunstancial coyuntural de su mensaje inicial dependiendo del entorno, momento, intención o forma en que sea mostrada, publicada o difundida. Es así que las fotografías de las bienales proyectaron su *aura* original a distintos momentos, espacios, públicos y lectores, a partir de su reproducción y difusión posterior, y también afirmaron o disociaron su lectura. En ese proceso de distribución social algunas imágenes proyectaron nuevos mensajes y nuevas lecturas dependientes de los ámbitos sociales, culturales, ideológicos en los que circularon después, a

través de su reproducción o publicación. Esto nos induce a no pensar en *el aquí* o *el ahora* del momento creativo, sino en la comunicación posterior a partir de las posibilidades o intenciones de reproducción y difusión que potencializan las posibilidades de transformación en la esencia original de la imagen.

Pero ¡cuidado!, al referirnos al concepto *reproducción* debemos considerar la posibilidad de cambios o modificaciones en los códigos formales y discursivos de la imagen original. Esto significa que la reproducción puede contener alteraciones y manipulación en la estructura visual de la fotografía. En este punto surgen dudas: ¿estas alteraciones o modificaciones posteriores de la imagen necesariamente cambian o alteran su significado original?; ¿La manipulación de la imagen nos conduce, irremisiblemente, a modificar su esencia o bien existen límites y reglas en la posproducción y reproducción de las imágenes que puedan resistir modificaciones en el mensaje? Estos conceptos nos llevan al augurio de que, en un futuro no muy lejano, las capacidades descriptivas o testimoniales de una imagen adquirirán otros sustentos y contenidos, dependientes de la evolución de las tecnologías de reproducción y difusión hacia la sustitución de los parámetros clásicos sustentadores del periodismo: el *¿qué?*, *¿quiénes?*, *¿dónde?* y *¿cuándo?* por el simple y determinante *¿por qué?*

Los circuitos de difusión para las imágenes que llegaron a las bienales iniciaron con las exposiciones en el *Centro de la imagen*, en los medios impresos, foros, reseñas y presentaciones. Todas estas fotografías aparecían en los medios, discurrían y divulgaban su mensaje a través de discursos, acordes o no, al momento en que fueron creadas o publicadas. Todas ellas formaron los imaginarios del momento con una vigencia determinada por el tiempo y el contexto social. Algunas de ellas lograron trascender, otras fueron efímeras, perdieron esencia: su *aura*. En el futuro, quizá en diez o veinte años, podríamos escudriñar el archivo de las bienales para rescatar lo que haya quedado impreso en la memoria colectiva o en el imaginario social definitivo o en la historia.

Por lo pronto, tenemos algunos indicios: algunas imágenes trascendieron por su significado, testimonio o mensaje; y otras, cuyos elementos no concuerdan con los intereses, necesidad de conocimiento o anhelos sociales, parecieran estar quedando excluidas de la frágil memoria colectiva.

Los conceptos *aquí* y *ahora* parecieran apuntalar la autenticidad de la obra artística en el momento efímero y poético de la creación, en el momento mismo de ser tomada. Bajo esta lógica, el fotógrafo está ante un escenario, un lugar, un momento, una situación social, espiritual o estética, una experiencia vivencial que lo mueve a tomar la foto. Sin embargo, en ese punto, al concluir el proceso original, la imagen puede transitar hacia otras formas de comunicación o transmisión de mensajes posteriores que podrían dotar a las imágenes de



otros significados o valores, circunstanciales o coyunturales, dependiendo del entorno, momento o tiempo en que sean mostradas, o bien, del medio de difusión o público que las reciba. Será entonces cuando las fotografías puedan reforzarse o cobrar nuevo sentido. Así, los medios, los foros o espacios de difusión, el tiempo o las cambiantes condiciones sociales proyectaron las fotos de las bienales hacia una diversidad de discursos y lecturas, distintas al nivel social, cultural o ideológico que marcó su creación. Pero, ¿significa esto que las fotos con el tiempo pueden perder su autenticidad o condición original como testimonio?. A propósito de este punto, Benjamin afirma que la autenticidad es un concepto separado de la testificación histórica:

*“Incluso en la más perfecta de las reproducciones una cosa queda fuera de ella: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra. La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a ésta, su existencia única. Dentro de esta historia se encuentran lo mismo las transformaciones que ha sufrido en su estructura física a lo largo del tiempo que las cambiantes condiciones de propiedad en las que haya podido estar. [...] El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora [...]” (Benjamin, 2003, p. 42 )*

Los conceptos anteriores significarían, tal vez, el fin del ritual en la obra artística y la posibilidad de perpetuar la esencia original en el imaginario colectivo. A partir de la evolución tecnológica, mediática o incluso ideológica, que en la producción de imágenes documentales se ha producido a partir de las bienales; el desarrollo de herramientas digitales en la comunicación como *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *Youtube* y la reciente e intensa evolución de las redes sociales confirman la necesidad de estructurar las vivencias presentes e individuales en mensajes congruentes y lógicos hacia el colectivo, es decir, hacia el espacio virtual público con sus propias reglas y fórmulas de conocimiento y participación social y, sobre todo, hacia el transcurrir del tiempo.

### **Los mensajes de la bienal**

La lectura que podemos hacer de las imágenes y conjuntos que participaron en las distintas bienales nos permite discurrir sobre conceptos importantes relativos al lenguaje fotográfico, entendido como el proceso de comunicación que permite transmitir ideas, conceptos, opiniones o emociones a través de códigos visuales que tienen una estrecha vinculación con la narrativa oral y escrita. Podemos asumir entonces que las fotografías están conformadas además de formas, luces y colores, por una suerte de lecturas que evocan palabras, frases y oraciones, en este caso gráficas. En la Bienal, los autores participantes utilizaron, consciente o inconscientemente, y a distintos niveles de eficacia, estos recursos retóricos. Podríamos así (en el caso de las bienales) definir a la narrativa fotográfica como una suerte de procesos comunicativos a través de símbolos y significantes culturales integrados a

una socialización de la fotografía que respondían a los conceptos vertidos en las convocatorias publicadas. Algunas de las series o fotografías que participaron y fueron seleccionadas por los jurados utilizaron abstracciones visuales con vínculos a mensajes sociales dirigidos a posiciones ideológicas, inquietudes o anhelos compartidos socialmente.

En *El mensaje fotográfico* Barthes añade al modelo original que define un emisor, un mensaje y un receptor, consideraciones adicionales a propósito de los objetivos y usos sociales del proceso (Barthes, 1986. p.11) En este sentido, la fotografía, que comunica situaciones, hechos, fenómenos, intereses, posiciones ideológicas o significados emanados de grupos humanos que se comunican entre sí, incide y transforma el paradigma clásico de la comunicación. Si bien es cierto que las fotografías son mensajes que comunican ideas y conceptos, en sí mismas contienen frases enunciadas por el fotógrafo como si fueran palabras. Las frases hechas con imágenes presentan una estructura visual definida, a manera de discursos, que poseen configuraciones gramaticales y una retórica determinada. Se dice que forma y contenido son una dicotomía inseparable, que se determinan mutuamente. En este sentido, los elementos de la forma responden al contenido, y a la inversa, la forma define al contenido. Al abordar el concepto paradoja fotográfica, define claramente al código como arbitrario y racional:

*“¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué transmite la fotografía? Por definición, la esencia en sí, lo real literal. Del objeto a su imagen hay por cierto una reducción: de proporción, de perspectiva y de color. Pero esta reducción no es en ningún momento una transformación (en el sentido matemático del término). Para pasar de lo real a su fotografía, no es necesario segmentar esa realidad en unidades y erigir esas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto cuya lectura proponen. Entre ese objeto y su imagen, no es necesario disponer de un relevo (relais), es decir de un código. Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su analogón perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código, proposición de la cual es preciso deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo “ (Barthes, 1986, p.13)*

### **El discurso fotoperiodístico**

Partiendo de los conceptos de *comunicación* y *lenguaje*, estrechamente ligados a la fotografía, podemos entender el fotoperiodismo, así como otros géneros fotográficos, como formas de comunicación capaces de construir discursos o delinear sucesos, fenómenos sociales, o mensajes intelectuales, estéticos o abstractos. Pero, ¿es el discurso fotográfico capaz de sustentarse y definirse por sí mismo, independientemente de la presencia de otro tipo de retórica complementaria o paralela como la palabra oral o escrita, el grafismo, el sonido o la presencia de cualquier otro elemento comunicativo? Barthes afirma que esto no es posible

pues la fotografía no puede entenderse separada de lenguajes externos que actúan como traductores que dan especificidad al mensaje:

*“Como es natural, incluso desde el punto de vista de un análisis puramente inmanente, la estructura de la fotografía dista de ser una estructura aislada; mantiene, como mínimo, comunicación con otra estructura, que es el texto (titular, pie o artículo) que acompaña siempre a la fotografía de prensa. Dos estructuras diferentes (una de las cuales es lingüística) soportan la totalidad de la información; estas dos estructuras concurren, pero, al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse: en una (el texto), la sustancia del mensaje esta constituida por palabras, en la otra (la fotografía), por líneas, superficies, tonos”. (Barthes, 1986, p.12)*

Si asumimos que el término discurso hace referencia a un sistema de ideas o de pensamientos, encontramos entonces que está determinado por el contexto socio-histórico, características personales, pertenencia social, ámbito geográfico, etc., en un conjunto de elementos informativos que el emisor envía al receptor a través del fenómeno comunicativo. Arribamos así al mensaje como parte esencial del intercambio de ideas y conceptos. Sin embargo, este proceso no es unívoco, estable o universal, sino que está sustentado en los conocimientos, experiencias, intenciones, objetivos y puntos de vista de quien lo emite y quien lo recibe. En la fotografía y en el periodismo, como herramientas comunicativas para transmitir información referente a hechos, sucesos, conceptos o fenómenos sociales, esto también se cumple. En su libro *Episodios Fotográficos*, la crítica de arte Raquel Tibol examina la importancia del punto de vista de quien retrata, y considera la mirada del fotógrafo como eje de la elección e interpretación de la realidad al momento de seleccionar el objeto y de tomar la responsabilidad de componer la imagen y comunicarla como mensaje. En cuanto a la constitución del mensaje, que en términos de discurso fotográfico, se refiere a la construcción de la imagen, hay procesos distinguibles a partir de los principios cognitivos del sujeto que emprende la estructuración de los mensajes fotográficos.

*“Desde el momento en que el fotógrafo elige entre esto o aquello (incluyendo objeto, encuadre, distancia y luz) queda anulado el argumento de que la fotografía es copia de la realidad. En la operación fotográfica el contorno, las cosas, las situaciones, los personajes son una substancia que puede o no, que debe o no conservar una similitud con la realidad”. (Tibol, 1989. p. 47).*

Por su parte, D. A. Dondis en su obra *La sintaxis de la imagen* reconoce la importancia de la comprensión del proceso de abstracción que constituye simbolismos, y aunque abstracción y simbolización no estén estrictamente relacionadas, ambos procesos mentales y materiales son reconocidos como primordiales para comprender la creación de imágenes fotográficas. Afirma que *“Hay pocas dudas de que el estilo de vida contemporáneo está profundamente influido por los cambios que en él ha introducido la fotografía”*(Dondis, 2002p. 7) y que en el impreso, el lenguaje es el elemento primordial y los factores visuales, como el

marco físico, el formato y la ilustración, son secundarios. Asegura que la reducción de todo lo que vemos a elementos visuales básicos constituye también un proceso de abstracción que, de hecho, tiene mucho más importancia para la comprensión y estructuración de los mensajes visuales y en otra parte, refiriéndose a la irrupción de la fotografía como lenguaje icónico visual afirma: *“En los medios modernos ocurre justamente lo contrario. Predomina lo visual; y lo verbal viene dado por añadidura. El impreso no ha muerto ni seguramente morirá jamás, pero, con todo, nuestra cultura, dominada por el lenguaje, se ha desplazado perceptiblemente hacia lo icónico”* (Dondis, 2002P. 7)

### **Procesos de (re)significación**

Al estructurar un lenguaje fotográfico y vincularlo con usos específicos enmarcados en tiempos, espacios o grupos determinados, arribamos a una determinada retórica. Retórica que a través de esos parámetros es capaz de generar una polisemia que trastoca significados simples u originales en significados o lecturas múltiples. En este proceso, el grupo social y cultural incide en la lectura de la imagen y en la información que de ella puede extraerse. Apoyados en *La Aventura Semiológica* de Roland Barthes (1993), que denota el pensamiento a propósito de otras formas de expresión siempre a la mano de propuestas estructuralistas derivadas de Ferdinand Saussure(1945), entendemos a la fotografía a través de la construcción y materialización de significantes y significados como la esencia del concepto de signo en el espectro semiótico visual y los elementos disponibles hacia una multiplicidad de posibilidades simbólicas y codificadoras. Aunque estos conceptos han sido amplia y profundamente estudiados, consideramos que pueden ser útiles para aplicarlos al análisis y el ejercicio de la fotografía documental y el fotoperiodismo. Para designar la relación signifiante, Saussure eliminó desde el principio el término símbolo, definido por la unión de un signifiante y un significado (a la manera del frente y el dorso de una hoja de papel) o también de una imagen acústica y un concepto.

El espectro sintáctico propuesto por la diseñadora norteamericana Donis A. Dondis(2002) nos devela la posibilidad de entender que la imagen guarda también proporciones y reglamentaciones explícitas e implícitas que determinan paulatinamente ejes combinatorios que derivan en unidades sociales homogéneas y formas de comunicar, interpretar códigos y recibir los mensajes. La capacidad visual, la cultura, la ideología y la intención de transmitir o recibir determinado tipo de información en los individuos y su capacidad para generar abstracciones de la realidad determinan las múltiples posibilidades combinatorias para producir, leer y entender las imágenes. Raquel Tibol, quien fue pionera fundadora del Consejo Mexicano de Fotografía y ha participado en múltiples proyectos e investigaciones relacionados con la fotografía, nos da una pista precisa a través de la cual entendemos el lenguaje fotográfico como el punto de confluencia entre cualidades y

capacidades comunes a varios individuos o grupos de individuos quienes, sin dejar de asumir sus pequeñas decisiones, conscientes o inconscientes, son capaces de arribar a lo simbólico desde el hecho concreto: *“cuando alimenta un buen encuadre la captación plena y nítida de una acción, la capacidad de transformar un hecho concreto en un símbolo”* (Tibol, 1989, p. 37).

### **Retórica fotográfica**

La retórica fotográfica, entendida como la eficaz expresión del mensaje para lograr una mayor comprensión entre el público, equivale a la prosa en los textos escritos que, a través de los procesos semióticos de re-significación, sistematiza los procedimientos y técnicas del lenguaje visual con una finalidad persuasiva, comunicativa o estética. En este orden de ideas, una posibilidad en la retórica aplicable a la fotografía es la abstracción como síntesis de los elementos significativos de la imagen. Un proceso mediante el cual acudimos a la fantasía para referirnos a la realidad. Como en la palabra escrita, la fotografía, al interior de una imagen o a través de un conjunto de ellas, conforma párrafos que contienen una idea relacionada con algún tema. Las palabras, frases, oraciones y párrafos serán conformados por una serie de elementos visuales que transmiten una idea puntual a través de códigos de formas, luces y colores impresos en el soporte. A través de los conjuntos o series que participaron en la Bienal de Fotoperiodismo, podemos leer los intentos de los fotógrafos de transmitir información o discurrir sobre algunos temas. Así, el análisis de las estructuras en los discursos en la bienal nos da pistas para la comprensión de los mensajes. A continuación, algunos términos referentes a la narrativa en la fotografía, especialmente en el fotoperiodismo, que pueden darnos algunas pistas de la multiplicidad de signos o significados que puede contener una fotografía:

- **Metonimia:** (griego: μετ-ονομαζειν met-onomazein, 'nombrar allende', es decir, 'dar o poner un nuevo nombre'): una imagen que, al compartir el mismo campo semántico de signos, sustituye a una realidad conocida.
- **Indicialidad:** signos y elementos significativos de la imagen. Conceptos y referencias.
- **Iconografía** (del lat. iconographia, y este del gr. εικονογραφία): imágenes que son representativas de algo. Íconos referenciales y descriptivos de una realidad o concepto.
- **Estética:** contenido artístico y belleza en las imágenes.
- **Simbolismo:** realidad oculta sugerida a través de imágenes opuestas a realidad científica.
- **Metáfora:** el simbolismo evocador de una realidad conocida.
- **Poética:** la belleza en el lenguaje y la narración y el discurso. La imagen sutil y estética.
- **Alegoría:** Representación de ideas abstractas utilizando símbolos poéticos. Imágenes que refieren a conceptos.

## Significantes y significados

Las imágenes fotográficas significan a través de una relación de iconicidad, donde el signo resultante o imagen mantiene una semejanza con el referente. Este hecho no es gratuito. La fotografía fue concebida en primera instancia para funcionar así. En realidad, se trata de un artificio mecánico que se desarrolló como parte de la experimentación en la plástica figurativa. No es sorprendente encontrar que en las décadas posteriores al desarrollo de la fotografía, en la pintura se haya experimentado un proceso de desfigurativización. La imagen fotográfica, por su naturaleza icónica, resultó ser un gran progreso en el arte figurativo que ya llevaba su camino recorrido. Como pudo ser comprobado, los signos que la fotografía presentaba eran los más cercanos (formalmente) a los referentes que intentaba comunicar. En la fotografía, la naturaleza icónica del signo permitió el desarrollo de un nuevo campo en la transmisión de información: el periodismo. Éste, con su pretensión de objetividad, encontró en la imagen fotográfica un medio idóneo para lograr su cometido. Nada se adaptaba mejor a las necesidades de veracidad que un artificio que creara signos al instante con un grado de iconicidad insuperable. Frente a las herramientas del reportero, como su agudeza para extraer información y la desarrollada capacidad para sintetizarlo todo en un texto escrito, la fotografía era capaz de consumir todo este desafío informativo en un solo acto de captura y casi sin ninguna objeción respecto a la objetividad. Pero, ¿está la fotografía confinada a esta naturaleza icónica? Parece que no, y justamente la transgresión de esta iconicidad ha sido uno de los procesos más recurrentes en la imagen. De aquí en adelante, se llamará a éste y otros procesos “procesos de re-significación”.

Un proceso de re-significación es un tratamiento formal de la imagen que busca modificar la significación original. Estos procesos re-significan la imagen por medios diversos. Algunos co-ocurren con la producción de la imagen e inciden en ella desde el interior, otros son ulteriores, algunos más recurren incluso a sistemas de signos ajenos a la iconicidad. Entre los más usuales, están los que buscan transgredir la naturaleza icónica del signo fotográfico. Esto puede lograrse de varias formas, la más común es la abstracción. En pocas palabras, la abstracción es el distanciamiento formal deliberado del objeto representado. Si como se ha entendido hasta ahora, el signo fotográfico se define por la cercanía del significado y el significante, una negación de esta naturaleza resultaría en algo muy interesante. La plástica ya había explorado esta posibilidad, en especial la pintura. Primero a través de elementos sutiles, como en el caso del arte flamenco de Mostaert o El Bosco, y posteriormente haciendo de este recurso una identidad, como en el caso del expresionismo abstracto. En la fotografía este tipo de re-significación se da a través de un cambio en la relación natural que mantienen el significante y el significado. Modificando o jugando con elementos formales de la imagen, la relación de iconicidad puede verse opacada y, en los casos más extremos, rotundamente

negada. El resultado: una imagen que dista de su referente. Ahora bien, este distanciamiento puede darse en diversos grados. En el más leve, la imagen resultante es formalmente ambigua, esto quiere decir, una imagen donde el significado es ambivalente, esto es, se inclina hacia una u otra interpretación. En el grado más extremo, la imagen pierde totalmente la iconicidad y se vuelve arbitraria, lo que resulta en un mar de interpretaciones posibles. Es muy importante enfatizar que si bien este proceso atenta contra la naturaleza del signo fotográfico, de ninguna forma el atentado es semiológicamente perjudicial. Lo que ocurre no es una degradación del signo, sino una re-significación. Por el contrario, esto no quiere decir que el cambio semiológico sea en todos los casos estéticamente benéfico.

### Los signos de Alma en la azotea: todas las almas del cielo

Figura 23. Dos imágenes controversiales



Chien Chi Chang



Giorgio Viera

Trasladando los conceptos de re-significación de la imagen a la Bienal de Fotoperiodismo, la esencia de la foto de Giorgio Viera, cuestionada por su presunta violación a los derechos autorales, era similar a una fotografía producida años antes por el fotógrafo chino Chien Chi Chang. Así, la foto de Viera compartía elementos visuales, temáticos y significados con la de Chi Chang, inclusive la superaba en sus elementos visuales. En mensaje a los medios, a través de la agencia Magnum Chi Chang se refirió al presunto plagio de su fotografía: *“Yo lo tomaría como un cumplido”,* declaró. *“Las imágenes parecen similares, pero no hay mucho que hacer al respecto. Si resultara que la fotografía es una copia hecha conscientemente, supongo que lo debería de tomar como un cumplido”* Sexta Bienal de Fotoperiodismo, el fotógrafo y promotor de la fotografía cubana Rufino del Valle opina que si el mismo fotógrafo chino no consideró que la fotografía de Giorgio Viera fuera un plagio, y además se enorgulleció de que otro fotógrafo tomara su fotografía como un reflejo de su obra personal, los demás no deberíamos considerar que estamos ante un plagio. ([Del Valle, R., 2012<sup>a</sup>: Entrevista personal 03](#)).

Figura 24. Giorgio Viera. "Alma en la azotea".  
De la serie: "Mexicaltzingo, territorio de lucha"  
Sexta Bienal de fotoperiodismo



Sin embargo, su imagen obtiene menos proyección que la fotografía polémica de Viera, pues esta última, al convertirse en tema central de una gran polémica internacional, entra a la historia y se apodera contundentemente del imaginario colectivo. La foto del chino queda entonces ubicada a la sombra de la segunda; es tan sólo una referencia. En alusión a Giorgio Viera, autor de las controvertidas imágenes ganadoras de la sexta bienal, Alejandro Castellanos lo define como un fotógrafo que sabe hacer imágenes, tiene buenos antecedentes y como autor explora otras formas narrativas. ([Castellanos, A., 2012h; Entrevista personal 14;](#)).

En el universo discursivo la fotografía original de Chien Chi Changes el antecedente inmediato y lógico de la segunda versión o interpretación de Viera, es decir, su origen natural. Así, lo que vino después de ella a través de la nueva imagen creada por el fotógrafo cubano, en un proceso similar —involuntario o no— es irrelevante, aunque abre la posibilidad de nuevas perspectivas y horizontes hacia la proyección de un nuevo mensaje, la segunda imagen quedará inscrita, para siempre, en la historia de la fotografía periodística mexicana, cubana e internacional. En esta fotografía, la presunta apropiación de un discurso ajeno pierde importancia ante el potencial comunicativo y la multiplicidad de lecturas que genera a través de los códigos visuales, discursivos y la carga de información y contenidos que proyecta, en una suerte de múltiples y contradictorias lecturas e interpretaciones producidas después de la polémica, en ámbitos y espacios internacionales como el *World Press Photo*, el *Primer Festival de Fotografía Latina* en París en 2005, *Casa de las Américas*, *Magnum* y muchos otros. En el caso de esta imagen, el impacto y el sentido del mensaje gravitaron en la amplia reproducción y difusión posteriores. La fotografía no tuvo un significado único, sino múltiples estados y lecturas paralelas. El instante capturado en una presunta puesta en escena, la intención interpretativa del autor, el personaje, los objetos, el espacio y la posproducción, fusionados en un soporte digital, arribaron a un proceso de socialización a través de reproducciones,



interpretaciones, lecturas o polémicas distanciadas del concepto original del fotógrafo al momento de la toma. Por su parte, Ulises Castellanos, el más enfático detractor del fotógrafo Giorgio Viera, cuestiona su obra y su decisión de inscribirla como una serie espontánea e informativa.

*“Desde mi perspectiva -afirma, Castellanos- Viera presentó un trabajo a la mala [...] una fotografía planificada como si fuese una fotografía espontánea, en una bienal que se supone calificaba o valoraba la fuerza de la imagen en función de su veracidad, su espontaneidad y su fuerza informativa. Ni siquiera teníamos idea de que [...] esta fotografía estuviese planificada, sino que la serie que presentó entera estaba inspirada en uno de los fotógrafos de la agencia Magnum [...] Pienso que la bienal no supo canalizar el tema de los señalamientos que había hacia Giorgio Viera, y por otro lado tampoco la actitud de Giorgio Viera ayudó en nada [...] Primero confrontó y de manera muy tenaz insistió en que sus fotografías eran originales, pulcras y perfectas”. Desde la perspectiva de Ulises, Viera atribuyó los ataques a su obra “a un supuesto grupo de intereses en la ciudad de México que de alguna manera complotaba contra él [...] y considera que eso “no ayudó a resolver el conflicto, por el contrario, lo radicalizó”. A continuación hace un recuento, desde su punto de vista, de la etapa más conflictiva de la Bienal de Fotoperiodismo. Un problema surgido a partir del cuestionamiento conceptual, temático, genérico, ético y autoral de una imagen (Castellanos, U., [2012b](#); [2012e](#); [2012h](#) Entrevista personal 07, 10, 14;).*

La imagen premiada de Viera, como en la obra literaria impresa, adquirió mayor sentido a partir de su reproducción y del número de lectores a los cuales llegó. La fotografía viajó mucho más allá de los muros que la galería del Centro de la Imagen le había reservado como merecedora, a juicio del jurado, de uno de los dos premios principales del concurso. Pero, ¿cómo incidió en el significado o el mensaje de esa fotografía la exponencial proyección hacia tantos otros escenarios, foros, publicaciones y espacios a nivel nacional e internacional?. En este sentido podemos retomar a Roland Barthes cuando sugiere que *“lo que la fotografía reproduce hasta el infinito sólo ha ocurrido una vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca podría repetirse existencialmente”* (Barthes, 1982. p 31).

Desde ese punto de vista, pareciera que la reflexión de Barthes ayuda a capturar la esencia de la fotografía a partir de su calidad e inmediatez inicial despojándola del fulgor, destello o cuestionamientos posteriores. Sin embargo, también se trata de algo más profundo. Barthes no sólo reflexiona sobre la fotografía como imagen, sino sobre su relación original con el mundo. En este sentido, nos revela que el mundo no es más que una sucesión frenética e irrepetible de hechos, ante los cuales las fotografías cobran sentido por su capacidad para describirlos, detenerlos, aislarlos o incidir retrospectivamente en ellos. La reflexión sobre la fotografía o el hecho fotográfico se convierte entonces en una disertación sobre el tiempo y la realidad. Por supuesto, asumir la fotografía en estos términos hace surgir preguntas muy

amplias y discusiones triviales que antes parecían de mucha envergadura. Fueron justamente esos términos de análisis, divagantes entre la realidad, la verdad y la subjetividad los que causaron tanto revuelo en la Bienal de Fotoperiodismo y especialmente en su sexta edición a partir de la premiación del ensayo *Mexicaltzingo, Territorio de Lucha* del fotógrafo Giorgio Viera y especialmente de una de sus imágenes: La fotografía icónica *Alma en la azotea*.

Por otra parte, independientemente de la intensa polémica ideológica, ética o anecdótica que esa imagen despertó, podríamos intentar analizarla desde el punto de vista formal. En la imagen hay dos planos, tal vez tres. En el primero, una mujer en horizontal, con las piernas desnudas, el torso cubierto por una blusa a rayas, expulsa humo por la boca y sostiene lo que podría ser un porro o cigarro. Su expresión facial involucra varios músculos, es compleja, muestra dolor físico, tal vez sufrimiento. El plano intermedio es más somero. Revela fragmentos de construcción, donde sutilmente asoman elementos urbanos, propios de azotea: tubos respiradores, ductos de aire, bordes de fachada. Finalmente, el último plano constituye un cielo nuboso. La imagen que construyen dichos planos carece de color. Desde un punto de vista estrictamente semiológico, se trata de una imagen denotada, es decir, que conforma un solo sistema. La cara del significante es simple, no apela a otro sistema que sirva como soporte para un significado nuevo. Se trata, en este sentido, de elementos formales, como los descritos anteriormente, que en una estructura determinada (el juego de los planos, la luz, la ausencia de color, el rostro de dolor, el vacío del fondo...) generan un significado acotado, en pocas palabras, el de una mujer semidesnuda que fuma en una azotea. Por supuesto, esto no quiere decir que el significado así generado a partir del juego de elementos en el plano del significante no sea susceptible de interpretación.

De hecho, este siempre es el caso cuando de imágenes denotadas se trata: aceptan muchas más interpretaciones que las connotadas. Lo que se dice aquí es más simple: la evidente denotación de la imagen agota el análisis semiológico. El significado que transmite la imagen es estable y evidente. Nadie podría contradecir a partir del análisis de la forma que lo que la imagen muestra es una mujer que fuma en una azotea. Esto no es una sorpresa. Como mencioné anteriormente, la denotación en la fotografía es casi un requisito fotoperiodístico. Los sistemas denotados, por su naturaleza formal, aspiran a la objetividad. El hecho de que la fotografía de Viera constituya un sistema denotado es casi natural. Aunque lo importante aquí no es esto, pues un análisis semiológico no tendría que añadir más. Desde esta perspectiva, su función es más bien otra: allanar el terreno para discutir el hecho fotográfico desde una perspectiva más profunda, como lo quiere Barthes. En este mismo sentido, la fotografía de Viera y la polémica que desató son en muchos sentidos pretextos afortunados para ensayar ideas sobre algo más general e importante: el papel de la fotografía en el arte y la vida. Dicho esto, entramos en materia: La sexta emisión de la Bienal fue un punto crucial en la historia de la

fotografía periodística de México por todo lo que ya se explica en los capítulos y anexos correspondientes de esta investigación. Por supuesto, en el centro de todo ello se encuentra *Alma en la azotea*, la fotografía premiada tanto en la bienal como en otros muy importantes certámenes internacionales. Aunque esto es cierto, no todo en torno a la discusión desatada era importante. Baste decir que lo único estéticamente relevante era la duda ante un supuesto plagio, es decir, el hecho de que una imagen similar ya existiera en la fotografía del chino Chien Chi-Chang. En cuanto a la posibilidad de que la imagen de Giorgio fuera un plagio, Ramón Cabrales, fotógrafo, académico y promotor de la fotografía cubana se refiere a la relatividad en el concepto de plagio en el arte. Afirma que la esencia del arte es “*copiar de un estilo a otro*”, que los artistas “*siempre tienen un modelo, tienen un maestro*” y cita algunas obras y estilos que guardan semejanzas entre sí. Añade además que el plagio debe ser comprobado y testificado y no fundamentado en coincidencias entre dos obras ([Cabrales, R., 2012b](#); *Entrevista personal 02*).

En este punto, el análisis semiológico presentado líneas arriba puede ayudar a contestar algunas preguntas. Es incuestionable que la descripción formal de la fotografía de Viera pueda aplicarse a la fotografía del chino Chien Chi-Chang. Salvo algunos detalles, como el hecho de que se trata de un hombre, la posición de las manos, la expresión facial, la riqueza de elementos del plano intermedio y el cielo despejado. A pesar de ello, la fotografía de Chien Chi-Chang es formalmente equivalente a la de Viera. El fotógrafo Gerardo Montiel Klint, al referirse por una parte a las contradicciones genéricas que se dan en los códigos y significados de las imágenes fotográficas y por otra, a la fragilidad y la manipulación de los cuestionamientos que hizo Ulises Castellanos de Giorgio Viera, recuerda que en alguna ocasión el propio Ulises le dijo: “*si tú me hubieses dicho que Giorgio fue tu alumno no hubiera hecho todo ese rollo, pues yo sé que tú haces toda esta cuestión (fotográfica) entre la ficción y la farsa...*” Ante esa afirmación, Montiel recuerda haberle respondido en términos de “*¡oye no, momento, eso no tiene nada que ver! [...]*”. y complementa la entrevista afirmando que la fotografía y las posibilidades de alteración y la validez de las imágenes está cambiando. ([Montiel, G. 2012d](#); *Entrevista personal 11*).

En un análisis icónico, las dos imágenes, la de Viera y la de Chien, constituyen sistemas denotados o de hecho el mismo sistema denotado. En las dos fotos los denotadores más importantes, es decir, los elementos formales que las definen como lo que son (una mujer o un hombre fumando en una azotea) se mantienen. Hay incluso coincidencias sorprendentes, como la blusa a rayas. Todo esto revela una sola cosa, las dos imágenes generan exactamente el mismo significado. ¿Implica esto que se trata de la misma imagen? o, en términos más generales, ¿se trata del mismo texto? Estas preguntas son tan importantes que llevan siglos formulándose a propósito del arte. En la fotografía la recurrencia a ciertas formas ha sido una

constante. Desde la repetición de elementos, hasta la representación completa de la misma escena y el mismo significado, a menudo heredados de la pintura en cientos de versiones de un mismo tema, por ejemplo: el desnudo.

## DESNUDO RECURRENTE

*Figura 25. Recurrencia discursiva en el desnudo fotográfico*



Goya. La maja desnuda



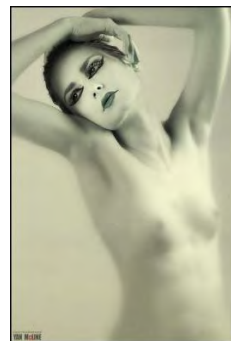
Laura R.



Jean Agélou.



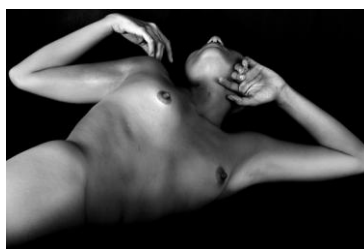
Grete Stern



Yan-McCline



Pepe Larrégula



Hugo Borges



Man Ray

Pero no sólo un motivo o significado han sido repetidos en la historia de la fotografía, el significado a través de los mismos elementos formales organizados en la misma estructura ha sucedido siempre. Este es el caso de imágenes tan recurrentes como el autorretrato, concebido una y otra vez de la misma forma. De nuevo, ¿se trata del mismo texto repetido hasta el hartazgo? Si la respuesta es sí, habría una implicación muy importante al respecto: existe una falta de originalidad generalizada en el arte, la cual produce los mismos textos una y otra vez sin renovarse.

## AUTORRETRATO RECURRENTE

*Figura 26. Recurrencia discursiva en el autorretrato*



Carlos Jurado



Alix García



Otto Umbo



Martín Santos Yubero



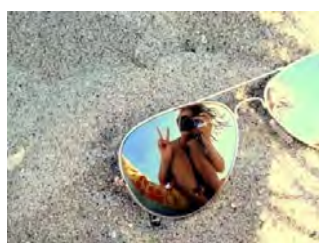
Richard Avedon



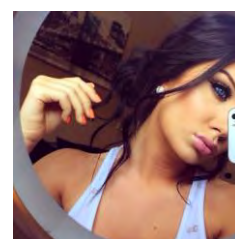
Jaime Villaseca



Ilse Bing



Autora no identificada



Autora no identificada

Lo cierto es que decir algo así está fuera de lugar. La idea de que los objetos culturales tienen que ser excepcionalmente originales para alcanzar el estatuto de objetos artísticos es más bien una idealización, por no decir un error. En el arte siempre ha resultado natural que las formas se repitan. Cuando esta repetición llega a un desgaste, surge una ruptura que renueva lo que venía haciéndose hasta entonces. Siempre ha sucedido de la misma manera. No hay más que mirar la historia del arte y sus fluctuaciones para encontrar el mismo patrón. Y es natural que sea así, las nuevas formas tienen que construir sobre viejos modelos para poder cobrar sentido. No existen formas enteramente independientes, desvinculadas a toda tradición. Una forma tal sería un signo vacío, sin significado. Éste es el caso de la fotografía que como cualquier otro arte, atraviesa por la misma historia evolutiva, el mismo patrón: repetición-desgaste-renovación. La repetición es necesaria para que el conjunto cobre sentido, para que los procesos de significación sigan llevándose a cabo. Ver en la fotografía de Viera una escandalosa copia, desprovista completamente de valor estético, sería ver en los autorretratos realizados por los fotógrafos a lo largo de la historia de la fotografía, una serie de meras repeticiones dignas de la vergüenza y la hoguera. Reclamarle algo así a la fotografía es en suma no haberla entendido nunca. Por último, el intentar negar u ocultar la recurrencia a modelos o recursos retóricos previos utilizados por otros autores nos lleva a negar también la evolución de la cultura, el pensamiento y el arte mismo porque finalmente, como escribió Pedro Meyer en el foro abierto de la Sexta Bienal de Fotoperiodismo:

*Que tire la piedra el autor que no se ha inspirado en otras obras previas. Aún recuerdo las escuelas de arte que ordenaban a los alumnos a ir a los museos a hacer justamente eso, a copiar otras obras. ¿Acaso no tenemos fotografías que dan testimonio de pintores instalados en los museos del mundo, con todo y su atril, para copiar la obra de algún maestro?. Si quitamos a todos los pintores mexicanos que han usado fotografías para realizar algunas de sus obras, me temo que la mayoría quedaría eliminada. (Meyer, P. 2005).*

El fondo de los conceptos expresados por Meyer en esta carta, una de las primeras en el foro abierto, justo al inicio cuando Ulises Castellanos había desatado los descalificativos en contra de Viera, fueron contundentes, tanto así, que el texto circuló profusamente en algunos medios, en los círculos fotográficos y entre los participantes y protagonista de la sexta bienal. Después de esta publicación se sucedieron muchas otras opiniones, discrepantes unas de otras, en torno al problema. Esta carta, de hecho, inició el debate. Después de varios años de concluida la sexta bienal, las opiniones y puntos de vista de los participantes en el foro siguen vigentes y se retroalimentan.

A continuación los puntos de vista de dos fotógrafos mexicanos protagonistas de la sexta bienal; Gerardo Montiel Klint, Lourdes Grobet y el también fotógrafo y promotor de la fotografía cubana Ramón Cabrales:

En 2012, el fotógrafo Gerardo Montiel Klint reflexiona en torno a los más álgidos momentos de la sexta bienal. Recuerda esas confrontaciones a las que califica de “medio absurdas” y afirma no creer en las posturas extremas, radicales y sin capacidad de diálogo. Se refiere a Ulises Castellanos y a Giorgio Viera como sus amigos entre quienes no imaginó hubiera alguna confrontación. Para él, la postura de Ulises fue muy extrema. Le decepcionó la falta de plataforma de Giorgio Viera para defenderse, pues opina que no debió regresar el premio: “*como si hubiera hecho algo malo*”. Piensa que “*le faltó colmillo*” para enfrentar los embates en su contra. Le gustó la actitud de Lourdes Grobet como jurado que no se dejó presionar. Por otra parte, juzga que las discusiones en la bienal nos permitieron evolucionar, pues a partir de ellas se diluyeron las diferencias que, desde los ochentas, existían, entre la fotografía documental y la construida ([Montiel, G. 2012c](#); *Entrevista personal 10*).

*Figura 27. Giorgio Viera. Primer Premio. Galardón Iberoamérica. I Bienal Cultura y Espectáculos. Auditorio Nacional 2005*

*Giorgio Viera. Primer Premio. Galardón Iberoamérica. 2005  
Bienal de de Fotoperiodismo Cultura y Espectáculos  
Auditorio Nacional*



Para la fotógrafa Lourdes Grobet, una de las integrantes del jurado que en la sexta bienal otorgó el premio a la fotografía *Alma en la Azotea*, la imagen “*era contundente. De una contundencia más allá del juego*”. Afirma que la decisión de premiarla se fundamentó en el fuerte impacto de la imagen y en cuanto a la forma en que posteriormente se dio la discusión, expresa: “*eso a mí ya no me interesó [...] ¡que flojera! [...] para mí la imagen era lo contundente!, lo demás eran chismes para perder el tiempo*”... ([Grobet, 2013d](#), [2013e](#), [2013f](#); *Entrevista personal 10, 11, 12*).



Por su parte, Ramón Cabrales, fotógrafo y académico cubano, recordando a la unidad y a la solidaridad que existe entre los fotógrafos cubanos, describe el dolor y el descontento que despertaron en Cuba los embates hacia la persona y la obra de Giorgio Viera. Menciona el respeto y la valoración que tienen sus compatriotas hacia la persona y la obra de Viera, el sufrimiento de los fotógrafos de la isla por lo que le sucedió y el sentimiento de solidaridad hacia él. Comenta la discreción y el cuidado con que fue tratado ese asunto en Cuba: “...ningún fotógrafo, ningún crítico de arte, ninguna institución, nadie dijo nada”. Considera que no existen pruebas de que Giorgio haya hecho bien o mal y se duele: “Nos sentimos muy mal, fue muy feo aquello, muy triste para nosotros”. Por otra parte, se refiere a Giorgio como “un magnífico y reconocido fotógrafo; uno de los grandes fotógrafos que surgieron en la isla a finales de los ochenta y que crearon una época de la fotografía contemporánea de su país”. Lo define como “un gran profesional y artista que Cuba ha dado”. ([Cabrales, R., 2012c](#); Entrevista personal 05).



### III. 3 DESARROLLO TECNOLÓGICO

#### Un vertiginoso proceso

El imaginario en la Bienal como en todos los procesos de la creación y comunicación estuvo determinado y acotado por las posibilidades y limitaciones de las herramientas tecnológicas. Las transformaciones sociales en el marco de la globalización fueron, en sí, resultado de dichos procesos. En este sentido, la evolución de la fotografía, tanto en lo tecnológico como en los significados y lectura de las imágenes, estuvo estrechamente vinculada a las dinámicas de los fenómenos sociales. Referirnos a la fotografía implica la confrontación entre la dinámica de realidad social y la evolución tecnológica. Un estudio hermenéutico de la fotografía documental en México desde la década de los ochentas hasta la primera década del siglo XXI, nos permite entender la evolución de las herramientas disponibles para la producción de imágenes y discursos fotográficos. La imagen fotográfica, como resultado de un proceso tecnológico tiene potencialmente la capacidad de mirar más allá de las posibilidades del ojo. Esto implica que la mirada y el pensamiento del fotógrafo se adapten a las capacidades y limitaciones del instrumento.

Al respecto, Pedro Meyer menciona la influencia que la tecnología moderna tiene sobre los medios, la necesidad de contar historias, la transformaciones del discurso y la distribución de las imágenes. Por otra parte, define algunos objetivos comunicativos de la imagen: “¿para quién? ¿cómo? ¿en dónde? y ¿quiénes son los que proporcionan la información?”. Para él, el fotógrafo debe también dominar las técnicas modernas narrativas -como el video y el audio- para producir mensajes narrativos de tal forma que, en un despegue transformativo, aporte a las noticias y a la información histórica. ([Meyer, P. 2014i](#). Entrevista personal 14). Como he venido delimitando, la fotografía, lo mismo que otras artes, responde a una serie de procesos tecnológicos relacionados con herramientas concretas de trabajo sujetas a los cambios del contexto histórico. En el caso de la fotografía, desde la década de los ochenta hasta nuestros días, las herramientas disponibles se han transformado. Estas modificaciones, que han producido un mayor acceso a la tecnología en un inmenso abanico de posibilidades discursivas, hace necesaria una delimitación más precisa entre géneros y tipos de fotografía. Alejandro Castellanos considera que en lo digital, el concepto *tiempo* alteró las condiciones de la fotografía y asegura que la instantaneidad y las posibilidades de modificación otorgan mayores herramientas a los fotógrafos. Sin embargo, opina que eso no ha cambiado el sentido de las imágenes ya que los autores son los mismos independientemente de la tecnología que

utilicen. Para él, los grandes autores lo son por el poder de sus imágenes, más no gracias a la tecnología ([Castellanos, A. 2012b](#); *Entrevista personal 05*).

## Analogías

En la fotografía, como en la pintura y en todas artes visuales, la obra transforma su esencia con el sólo hecho de haber sido realizada con técnicas o materiales distintos. En el caso de la pintura: acuarela, óleo, grabado, carbón, etc. esas opciones o posibilidades, elegidas libremente por el artista denotan una carga expresionista codificada en gamas sutiles de significados gráficos y estéticos. En el caso de la fotografía, Pedro Meyer reitera que tecnología y aparato van de la mano, que en la era digital, las transformaciones en la manera de hacer las imágenes y la dinámica de la información están vinculadas a los avances tecnológicos. ([Meyer, P. 2014h](#). *Entrevista personal 12*).

*Figura 28. Tecnología y discurso autoral*



Graciela Iturbide  
Nuestra Señora de las Iguanas 1979



Joel Peter Witkin.  
Las Meninas 1987



Philippe Halsman  
Dalí Atómico (1948)



Erik Johansson  
Go your own road 2008

Bajo esta óptica, podríamos preguntarnos si Graciela Iturbide, la gran fotógrafa documental mexicana que construye sus imágenes desde la observación, la síntesis intelectual del símbolo, la metáfora poética, la captura directa de la fotografía y la impresión respetuosa del negativo; Joel Peter Witkin el autor surrealista que utiliza la fotografía armada con objetos y escenarios insólitos y personajes grotescos; Philippe Halsman, el fotógrafo que junto con Dalí exploró las posibilidades imaginarias a partir del tiempo congelado, la fotografía directa y el flash electrónico; y Erik Johanson, representante del surrealismo y el figurativismo contemporáneo a través del montaje digital hubieran podido inspirar, realizar o sustentar sus obras en técnicas diferentes a las que cada uno de ellos acudió y experimentó.

En el caso de las bienales de fotoperiodismo, el vertiginoso trayecto de las tecnologías, de lo analógico a lo digital, se manifestó a través de una acelerada evolución en las múltiples posibilidades de hacer fotografía. Por ejemplo, en las primeras emisiones de 1994 y 1996 muy pocos de los participantes contaban con correo electrónico o acceso a las herramientas digitales para el proceso de las imágenes. La gran mayoría de ellos las realizaba a partir de negativo e imprimía en papel fotográfico. Así fueron las dos primeras entregas en la bienal. Los participantes entregaron obras impresas en papel a tamaño 8x10 que más tarde serían mostradas al jurado para hacer la selección final. Posteriormente, los autores seleccionados realizarían ampliaciones finas en papel fotográfico que serían expuestas en galería. Esta era la realidad tecnológica de la fotografía de prensa en aquella etapa. Sin embargo, al paso de los años, hacia las últimas bienales los autores participantes enviaron sus fotografías en discos compactos para ser proyectadas al jurado que haría la selección; las fotos finales de la exposición fueron impresiones digitales. En estas etapas, las herramientas digitales permitieron un mayor control en los niveles de calidad de las imágenes y la posibilidad de deslizar los primeros intentos de manipulación de los elementos técnicos de las imágenes. Esta posibilidad generó, como he comentado en otras partes de esta investigación, una intensa polémica en torno a los peligros éticos y discursivos de manipular la esencia documental o periodística de las imágenes. El fotógrafo Francisco Mata, miembro del Consejo Consultivo de la Bienal de Fotoperiodismo, se refiere al significado de ésta en los procesos de comunicación y el periodismo, a los cambios se han dado en el fotoperiodismo, a la necesidad de contar historias y las transformaciones en los significados, los referentes de veracidad, objetividad, credibilidad y en la formas de ver, leer las imágenes y significar el mundo: *“desde luego podemos hablar de la inmediatez de la imagen, de la rapidez, de la capacidad de almacenamiento y difusión inmediata: en fin, de todos los aspectos técnicos, pero insisto, a mí lo que me parece más importante es discutir sobre cómo se transforman en la sociedad los contenidos, la lectura y el uso de la imagen [...]”* ([Mata, F., 2012b](#); Entrevista personal 02).

Pero, ¿qué hubiera sucedido en el desarrollo de las bienales si desde un inicio los fotógrafos hubieran contado con las herramientas para el procesamiento y difusión de las fotografías? ¿Cómo hubieran sido las bienales convocadas o difundidas a través de las posibilidades actuales de las redes sociales? ¿Hubiera cambiado la información y el discurso que los autores formularon a través de sus fotografías? No lo sabremos con certeza, empero, podríamos suponer que la esencia última de sus obras sería la misma, aunque acrecentada por la eficacia de las nuevas herramientas. En el período de las bienales, los medios de comunicación, las estructuras económicas, las tecnologías y las luchas de poder se transformaron en todos los ámbitos. Lo mismo sucedió con la fotografía. El mercado del fotoperiodismo evolucionó hacia otro tipo de mercados; desde la demanda de imágenes analógicas para los medios, a principios de los noventa, hasta los servicios informativos digitales, al iniciar el nuevo siglo, en los cuales el fotógrafo perdía el control de su propio trabajo y era relegado a segundo plano por los medios.

Luis Jorge Gallegos establece una división en la influencia de la tecnología en el fotoperiodismo. Por un lado, aborda la parte ética, con la facilidad actual de hacer modificaciones en las fotografías, que involucra la necesidad de integrar de manera más rigurosa los conceptos éticos al trabajo cotidiano de los fotógrafos y los medios. Por otra parte, menciona Gallegos la facilidad de compartir, en unos cuantos minutos, imágenes e información, a todo el mundo. Finalmente, asume que las nuevas tecnologías *“tienen grandes riesgos y grandes virtudes”* y menciona que uno de esos riesgos son los soportes y la posibilidad de guardar y mantener las imágenes con la incertidumbre de su duración o actualización: *“no están comprobados por el tiempo mismo [...], estamos en un riesgo enorme de tener un vacío informativo del material que está generándose en esta etapa”* concluye. ([Gallegos, L.J., 2012a; Entrevista personal 02](#)).

En ese punto, la aparente facilidad técnica de realizar fotografías creó confusión entre los medios consumidores de imágenes y los propios fotoperiodistas. Pareciera que, con la disponibilidad de las técnicas digitales para la toma y transmisión de fotografías, cualquiera podía autonombrarse fotoperiodista o director de una agencia de noticias que a menudo no era más que una sencilla cámara digital y una computadora personal instalada en algún rincón de la casa. Así, a finales de los noventa, a partir de la 3ª bienal, los fotógrafos participantes luchaban por conservar sus antiguos empleos, sus puestos o un lugar en los escasos medios que a partir de entonces fraguaban prescindir de ellos. El problema que se veía venir era muy serio. Era urgente y necesaria una transformación en las formas de concebir la materia de trabajo y rescatar, desde los vestigios de las tecnologías que perdían vigencia, aquellos elementos significantes del quehacer fotográfico: las posibilidades discursivas y creativas que

residen en el autor más allá de la herramienta. La tecnología había transformado, en un viaje sin retorno, los requerimientos y las posibilidades de los fotógrafos.

Ante esa disyuntiva, Pedro Meyer pregunta: “¿hacia dónde vamos con la fotografía?” , y concluye que nadie puede vaticinar cómo se va a ver la fotografía de aquí a cinco años: “*no falta quien quiera dar toda clase de interpretaciones absurdas -dice- pero lo único que sí sabemos es que así como es hoy, no va a ser*”. Asegura que no es únicamente la foto la que está cambiando y recuerda con ironía cuando hace veinticinco años escribió de ello en la revista Luna Córnea y le llamaron idiota por estar sugiriendo esas cosas. ([Meyer, P. 2014d](#); Entrevista personal 05).

El cambio se dio, vertiginosamente a partir del 2000 y más intensamente hacia los últimos seis años de las bienales cuando la fotografía digital y los sistemas de transmisión, impresión y publicación, hicieron más eficaz el registro de hechos, noticias y conceptos para compartirlos con el mundo. El fotoperiodismo se democratizaba y globalizaba multiplicando el impacto social y mediático de la bienal. En esta perspectiva, ¿qué sentido tendría una bienal apoyada en las fórmulas y modelos anteriores? Tengo la certeza que de haber continuado el certamen tendría que haberse modificado. Si esto hubiese sucedido, estaríamos tal vez ante una bienal diferente a través del *instagram*, de los dispositivos móviles o de las redes sociales, con la participación de fotógrafos *no fotoperiodistas* y medios virtuales. Del arribo de las nuevas tecnologías y la fusión de géneros en la fotografía, Montiel Klint considera que los fotógrafos nos beneficiamos de las nuevas tecnologías porque éstas nos permiten hacer más cosas, equivocarnos menos, ser más eficientes y asumir el reto de hacer fotos contundentes. Considera además que las tecnologías y los contenidos son herramientas para que una imagen no nazca muerta, para que sea vital y tenga diferentes puntos de lectura y anclaje. Para Montiel, el reto es hacer imágenes contundente pues, ante el impresionante bombardeo de imágenes fotográficas, es necesario “*hacer imágenes contundentes y vitales*”. *Imágenes con distintos tipos de lectura y líneas de anclaje*”. Por último, concluye asegurando que el reto no es catalogar sino dar la bienvenida a la fusión y a “*nuevas maneras y plataformas para ver y comprender la imagen*” ([Montiel, G., 2012d](#); Entrevista personal 11).

Más allá de antagonismos personales, egos individuales o intereses extra fotográficos, Ante la nueva realidad tecnológica, es posible que si hubieran habido otras emisiones de la bienal, los resultados y conclusiones, habrían sido distintos. La bienal podría haber transitado hacia nuevas formas de concebir la imagen y el mensaje periodístico, hacia nuevos rumbos, acordes con el arribo de la revolución tecnológica que transforman las políticas públicas y los conceptos en torno a la verdad y la ética fotográficas. Si en las primeras bienales las posibilidades de vinculación con el público y con los fotógrafos de otras regiones y países eran difíciles, hoy son una realidad. De haber continuado el proyecto, es muy probable que hubiera

evolucionado hacia un certamen abierto a la participación de trabajos realizados con dispositivos móviles por fotógrafos ubicados más allá de los medios. Un concurso que trascendiera al fotoperiodismo o a los fotoperiodistas de México. Un certamen gestado en las redes sociales, con imágenes, noticias y comentarios instantáneos, evaluados en *likes*. Un nuevo concepto de proyecto fotográfico que tal vez ya no debería llamarse *Bienal de Fotoperiodismo*. Esa es la transformación tecnológica, la evolución, el paso que no alcanzó a dar la Bienal.

### **Las agencias independientes: Preámbulo de la bienal**

La creación de las agencias fotográficas independientes coincidió, como en casi todas las actividades, con el arribo de las nuevas tecnologías digitales. Aunque en los ochentas ya era una realidad histórica el trabajo desarrollado por las primeras agencias fotográficas mexicanas, como la de los hermanos Casasola fundada en 1911, el colectivo de los hermanos Mayo iniciado en 1931, y las grandes agencias informativas nacionales e internacionales que daban servicios fotográficos; como AP, Reuters y Notimex, entre otras. La carencia de espacios en los medios de México para los jóvenes fotoperiodistas y la posibilidad de trabajar autónomamente generaron la organización de algunos colectivos para ejercer un fotoperiodismo con mayor flexibilidad e independencia. Surgieron así varias agencias independientes dirigidas por fotógrafos jóvenes con la intención de obtener emancipación laboral, creativa y periodística sustentada en un trabajo fotográfico autoral sin los inconvenientes y los problemas del trabajo en los medios. Por ejemplo: el fotógrafo sería empresario y editor de sus propias imágenes y no estaría vinculado a las estructuras laborales de los medios. Las dos primeras agencias que iniciaron actividades en aquella época fueron *Imagen Latina* fundada por Marco Antonio Cruz y *Cuartoscuro* dirigida por Pedro Valtierra al separarse ambos de La Jornada. Graph Press fundada por quien esto escribe, y *Mic Photo Press*, encabezada por los hermanos Miguel e Ignacio Castillo. Todas ellas compartieron el mercado, principalmente de los periódicos en los estados. Más adelante vendrían *Digital Press* dirigida por Juan Manuel Villaseñor que por cierto, sería pionera en la utilización de las tecnologías digitales para la transmisión de imágenes noticiosas, *Eikon* coordinada por Eloy Valtierra y otras más.

En esa misma época, además de las agencias, se inició un intenso movimiento fotodocumentalista y fotoperiodístico con exposiciones colectivas e individuales, publicación de libros y proyectos conjuntos con universidades, instituciones públicas y privadas. Entre los fotógrafos en activo, que en esta época trabajaron en los medios estaban Antonio Reyes Zurita, Gustavo Durán, Gustavo Camacho, Mario Díaz Canchola, entre otros. Los libros *El Poder de la Imagen y la Imagen del Poder*, y 40

*reporteros gráficos de México* publicados en ese entonces, hacen un recuento de algunos de aquellos jóvenes fotógrafos. El trabajo de las pequeñas agencias independientes ilustra, por una parte, el aumento de fotógrafos free lance que lograron organizarse a través de ellas y, por otra parte, el arribo de las nuevas tecnologías en la fotografía y la comunicación.

A principios de 1988 estas agencias producían imágenes por medios analógicos utilizando películas e impresiones en papel fotográfico blanco y negro. Esta forma de trabajo diario tenía características muy particulares. Al final del día, una vez terminada la cobertura de *órdenes* y noticias, los rollos de película blanco y negro eran revelados y las fotografías impresas en hojas pequeñas de papel fotográfico —la mayoría de las veces 5x7 pulgadas— para ser enviadas en sobres a los periódicos a través de un procedimiento que hoy en día sería impensable: en los aeropuertos, por medio de pasajeros abordados en las salas de última espera que accedieran a llevarse las fotos a las distintas ciudades.

Una vez enviado el sobre con un pasajero, la agencia llamaba al periódico para darle sus características físicas, edad, vestimenta y otros datos: entonces, un mensajero del diario acudía al aeropuerto y a la llegada del vuelo, recuperaba el sobre con las fotos. En muchas ocasiones esto era eficaz y suficiente. Sin embargo, en ocasiones las fotografías se perdían, ya fuera porque el pasajero no era localizado, o simplemente porque este, por temor no entregaba el material depositándolo en algún cesto de basura. En la actualidad, no sólo sería imposible ingresar a las salas de espera de los vuelos, sino que el hecho de tratar de enviar sobres con pasajeros desconocidos haría que el fotógrafo o en su caso el mensajero, fuera inmediatamente detenido. Esta simple reflexión ilustra el enorme cambio que han sufrido los medios en las últimas décadas, tanto en los aspectos tecnológicos, como en los legales y en sus formas de trabajo. La forma de trabajo de las agencias impactó no sólo las posibilidades de organización y promoción de la obra de los fotógrafos, sino también a la evolución de las fórmulas visuales y códigos de comunicación de las imágenes que el público recibe a través de los medios. A partir de las tecnologías digitales, una nueva era del fotoperiodismo se iniciaba. Una etapa ante la cual era necesario ajustar objetivos formas de trabajo y revisar algunos conceptos fundamentales de la ética, la credibilidad y la concepción de la imagen. Gisèle Freund afirmaba que el gusto y los modos fotográficos de expresión corresponden a un momento histórico determinado por el conjunto de fuerzas sociales. Coherente con esta reflexión, el desarrollo vertiginoso de las herramientas digitales, síntoma de la época, ha producido modificaciones profundas en el terreno de la comunicación y la fotografía. Estamos asistiendo *“al choque cultural más grande que se ha producido desde el renacimiento”* (Freund, 1994) con el riesgo de perder de vista la realidad ante el glamour del artificio digital.

## Crisis de credibilidad

Las nuevas tecnologías cerraron una época y marcaron el fin de la experiencia histórica asentada en la supuesta credibilidad casi absoluta de las imágenes analógicas. Esto abrió una gran interrogante: ¿podríamos ahora confiar en las imágenes digitales como testimonios de la realidad?: una disyuntiva inquietante. Posición conciliadora ante la falta de seguridad en el testimonio real de las imágenes. El comunicador —el fotógrafo— es el depositario de esa confianza. Ya no es posible creer en la veracidad de una imagen a través de su contenido visual, iconográfico o técnico sino en la honestidad y ética del autor que la produjo. Por otro lado, las múltiples posibilidades de editar, producir y contextualizar imágenes propiciaron una diversidad y pluralidad comunicativa de los medios. La línea editorial del medio y la ética personal del periodista serán ahora los fundamentos de la credibilidad, no la imagen misma que en ocasiones tiene el efecto paradójico de mimetizar o enmascarar sus vínculos con la realidad, falseando su sentido a través de un discurso legitimado artificiosamente. De esto hablaremos más adelante en el marco del debate que se produjo durante la Sexta Bienal de Fotoperiodismo.

Refiriéndonos a lo técnico, encontramos los *soportes* de la fotografía entendidos como los medios físicos, electrónicos o virtuales en los cuales la imagen es visible al espectador. El soporte varía dependiendo del procedimiento fotográfico utilizado. Los soportes pueden ser, analógicos o digitales (papeles o superficies sensibles, imágenes electrónicas, proyecciones, etc.). Son referentes de la propia imagen. Igual que en la pintura o en las artes plásticas, el material con el que están realizadas las obras puede ser parte del discurso y por ende una posibilidad de clasificación o categorización. La técnica fotográfica es la columna vertebral del mensaje fotográfico. A través de ella las imágenes son referentes, íconos o índices de realidades percibidas, registradas y testimoniadas por el fotógrafo. La perfección o el alto nivel de calidad técnica es una herramienta por medio de la cual el discurso puede ser transmitido con eficacia. Los recursos semánticos o los símbolos del discurso llegan al público gracias a las posibilidades tecnológicas que sintetizan formalmente ideas y conceptos. Existe un vínculo casi indisoluble entre el soporte de la imagen y la técnica utilizados —analógica, digital, experimental, virtual, etc.— con el significado y las posibilidades de percepción que ofrece. Refiriéndose a los soportes digitales fotográficos y la iconografía de la imagen Joan Fontcuberta apunta:

*Por una parte, la tecnología digital acentúa la fractura entre imagen y soporte, entre información y materia. La tecnología digital ha desmaterializado a la fotografía, que deviene hoy información en estado puro, contenido sin materia cuyo poder de fascinación pasará a regirse por factores nuevos [...] La fotografía ha sufrido en la era electrónica un proceso de desindexilización (sic). El nuevo escenario devuelve a la imagen la linealidad de la escritura. La fotografía se libera de la memoria,*



*el objeto se ausenta, el índice se desvanece. Todo ello aboca a la fotografía a un nuevo estadio epistemológico: la cuestión de representar la realidad deja paso a la construcción del sentido” (Fontcuberta, 2003; pp. 12-13).*

En el tercer tercio de los noventas, justo cuando las tecnologías y la revolución digital transformaban y colapsaban la dinámica de las bienales de fotoperiodismo y el mercado de las agencias fotográficas analógicas de prensa, pregunté a Pedro Meyer, pionero de la investigación y experimentación de la fotografía digital, su opinión en cuanto a las opciones que los fotógrafos tendríamos para adaptarnos a los nuevos tiempos. Su respuesta fue determinante, palabras más o palabras menos, respondió: No debemos preocuparnos por adaptarnos, sino por transformar nuestra manera de pensar y concebir la fotografía hacia un nuevo lenguaje, una nueva herramienta, distinta a lo anterior. Es necesario evolucionar hacia un concepto nuevo. Lo anterior ya quedó atrás. Fue superado. (Meyer, conversación personal, sin fecha).

*Figura 29. Retrato o autorretrato.  
Enrique Villaseñor / Pedro Meyer*



*Pedro Meyer retrató el rostro y el bigote de Enrique Villaseñor en una imagen en blanco y negro con gran formato. A su vez, Villaseñor retrató a Meyer sentado en el escenario real de su estudio. Los monitores delatan la presencia de Meyer, y el sombrero —de Villaseñor— confunde la identidad de los dos personajes. ¿Es un retrato o un autorretrato? ¿Quién es el autor de esta obra fotográfica? ¿Pedro o Villaseñor? Un duelo de intenciones.*

Hoy, a casi dos décadas de distancia, al leer un párrafo en su portal digital (<http://www.zonezero.com>) escrito en junio de 2009 y revisar el trayecto y la transformación que la fotografía y el periodismo experimentaron, revalido aquellas predicciones de Meyer; “Las nuevas tecnologías, nos despiertan todos los días con noticias de cambios cada vez más acelerados. La industria de la música, del cine, la prensa impresa, la industria editorial, la televisión, etc. todos sin excepción, han visto que lo que había sido su forma usual de operar, ha dejado de serlo. No hay un solo rubro que no haya visto totalmente cambiada la manera de operar. (Meyer, P., 2009).

## RAFAEL LÓPEZ CASTRO. “Mi mamá me ama”. Diálogo con la imagen.

Figura 30. Rafael López Castro. You tube.



Concluyo este capítulo citando al diseñador gráfico Rafael López Castro, quien después de una amplia trayectoria como diseñador y editor iniciada en los años sesentas, ha ingresado recientemente a la fotografía de autor. Rafael nos regala una divertida disertación sobre los diferentes caminos para expresarse en imágenes. Recomendando que, para disfrutar el color y el contenido de sus opiniones, más que leer el resumen de la entrevista, escuchemos directamente sus palabras y figuras retóricas. (López Castro, R., [2012a](#); [2012b](#); [2012c](#); Entrevista personal 01, 02, 03;).

*“Los contemporáneos, los menores de cuarenta, se preocupan demasiado por la tecnología. ¡De verdad!. En nuestra generación la mayor preocupación era lo que decíamos y como lo decíamos [...] lo que decimos y cómo lo queremos decir [...] “luego aparece toda la técnica [...] para mí, usar la imagen es abrir la imaginación, abrir el amor, abrir todas esas abstracciones que manejamos los humanos para comunicarnos. – y remata bromeando: el único problema de lo digital es el pendejo o la pendeja que se sientan enfrente.*

Más adelante, recuerda los procesos fotográficos analógicos en el cuarto oscuro:

*[...] como todo mundo lo sabe en esta modernidad, hace unos cuantos años tomábamos fotos con negativo. ¡era un proceso lento, maravilloso, chévere!. ¡te metías a lo oscuro y ¡fajabas con la imagen que acababas de tomar! [...] todo eso lo sintetizas ahora, con lo digital, casi un instante después de tomar la foto [...]. Para mí esa es la primer maravilla: el diálogo inmediato con la imagen que acabas de hacer: ¡salió o no salió!, ¡tu intención, tu psicólogo! ¿qué aconseja el psiquiatra? [...] No sé si lo sintetice pero es la maravilla [...].*

Describe algunos caminos para expresar en imágenes una frase coloquial:

*Mi mamá me ama... ¿mi mamá me ama?... mi mamá ¡me ama!... jeso es hacer fotografía y diseño! [...] cuando enriqueces, cuando quitas, cuando pones [...] para mí, el fotógrafo y el diseñador son dos hermanos de la misma mamá. Los dos tienen necesidad de decir con imagen lo que todos estamos esperando. El lenguaje es infinito...*

Finalmente, concluye irónico: “puse ese ejemplo porque a mí me encanta... ¿mi mamá me ama?”.

### III.4 ÉTICA, REALIDAD Y VERDAD EN EL FOTOPERIODISMO

#### Derrumbe de paradigmas

El ejercicio periodístico transita entre dos vertientes: lo verdadero y lo falso. Pero ¿qué es lo verdadero y qué es lo falso?. ¿Qué es la realidad?, ¿Es lo que percibimos individualmente, lo que vemos, o lo que establecemos colectivamente?, ¿Lo *real* será acaso aquello que asumimos individual o socialmente como verdad?. Podríamos suponer también que realidad es lo que registramos, lo que interpretamos en los procesos fotográficos, o simplemente, lo que es coherente con nuestra ideología, formación y experiencias. Los conceptos “verdad” y “*realidad*”, para Meyer se tratan de “*una discusión artificial, es una discusión falsa, es un planteamiento para distraer la atención. Si quieres comprobar que algo es cierto, tienes fuentes para compararlo y se acabó[...]*” ([Meyer, P., 2014b](#); Entrevista personal 03)“.

Figura 31. Realidad, registro, contexto social y percepción individual



Ya desde su nacimiento, en el siglo XIX, la fotografía intentó plasmar, conservar y revivir instantes de la realidad. Sus antecedentes se encuentran en las fotos de guerra. En estas fotos existía la voluntad y la necesidad política de cubrir los acontecimientos y de informar sobre ellos, aunque al principio resultaban *planas*, pues en ellas se censuraba la crudeza de las contiendas bélicas. Además los procesos fotográficos eran primitivos e imperfectos. Fue en la Guerra de Secesión estadounidense (1863) que las fotos comenzaron a ser más realistas y directas porque los fotógrafos eran más autónomos económica y técnicamente, pues las cámaras eran más pequeñas y accesibles. Algunos autores refieren que la foto de prensa se hizo indispensable para dar un soporte de credibilidad a la prensa escrita, y que ello impulsó el auge tanto de los medios impresos como de la propia fotografía.

Figura 32. Pioneros del fotoperiodismo



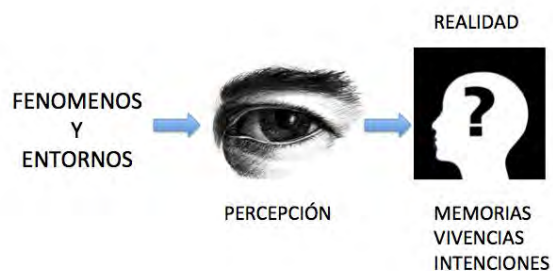
Guerra de Crimea. 1854  
Campamento británico en Balklava.



Guerra de Secesión norteamericana  
1861-65

Sin embargo, todo era una ilusión. Al paso de los años hemos descubierto que lo real no es lo que vemos, sino nuestra interpretación de lo que vemos. Nuestras limitaciones ópticas hacen que el cerebro complete y estructure la información que recibe según sus propias experiencias y antecedentes. Vemos las cosas a través de nuestra inteligencia, memoria y vivencias, de acuerdo con lo que nos parecen, y no con lo que son en realidad. Al igual que imágenes y textos, todo suceso o fenómeno social tiene múltiples lecturas. Por ello, cualquier protagonista, testigo, analista o comunicador –todo fotógrafo– que intente registrarlo o transmitirlo asumirá su propia interpretación, su versión, su visión personal; como en el caso del ensayo, un ejercicio intelectual y creativo de autor.

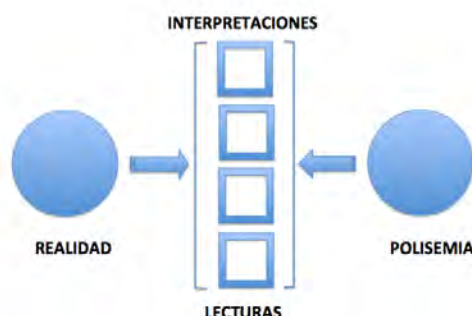
Figura 33. Fenómenos, entornos y percepción y memoria



La fotografía no contiene un mensaje universal objetivo o evidente en su apreciación. Es polisémica, puede adoptar diferentes sentidos. El contexto -el medio y el público que la recibe-, la ideología, el interés del lector o el grado de manipulación de la imagen, inducen múltiples posibilidades de lectura. Las fotografías documentales y periodísticas pueden motivar la reflexión sobre fenómenos sociales, proporcionar información inmediata, responder a problemas o situaciones previas, generar discursos ideológicos, emociones, valores estéticos, o interpretar hechos y situaciones. Este fenómeno incide mas allá de las fronteras de la imagen

transformando el concepto y el significado de los códigos, la tecnología, los procesos comunicativos e incluso de los mensajes transmitidos.

Figura 34. Realidad y múltiples lecturas



Para Gerardo Montiel en la fotografía no existe un punto de vista hegemónico o una verdad universal. Afirma que hay diferentes puntos de vista y formas de abordar una temática, que no hay una verdad única, que existen imágenes históricas de las cuales se dice no son reales: *“los viajes a la luna, el miliciano muerto en España, los soldados rusos arriba del Tercer Reich cuando termina la segunda guerra mundial”* y parafrasea al fotógrafo checo Miroslav Tichi afirmando que la realidad es un universo de ficción que requiere ser fotografiado *“para más o menos entenderlo”* ([Montiel, G., 2012a](#); Entrevista personal 08).

Al revisar los resultados de las imágenes entregadas por los fotógrafos y seleccionadas por los distintos jurados en las Bienales de Fotoperiodismo encontramos una serie de documentos fotográficos, que en un análisis histórico develan una transición temática, conceptual y periodística desde la primera emisión hasta llegar a la sexta Bienal.

Esta evolución se vio marcada en dos vertientes por los patrones tecnológicos: desde la fotografía analógica en color o en blanco y negro de la primera bienal –cuando la fotografía digital iniciaba su desarrollo-, hasta las imágenes periodísticas capturadas y procesadas con las tecnologías digitales en las últimas emisiones. Un dato significativo es que en la primera bienal eran muy pocos los participantes que tenían acceso a lo digital; incluso, muy pocos de ellos, si acaso el diez por ciento, tenían correo electrónico.

Si hacemos una lectura de este proceso podemos encontrar que en las primeras bienales las imágenes eran *contundentes* y representativas de una *realidad* incuestionada retratada por los fotógrafos. Los eventos políticos; el asesinato de Luis Donaldo Colosio y Ruiz Massieu, el movimiento zapatista de 1994 y 1995, nunca fueron controvertidos por alguna posibilidad de alteración o modificación en el contenido en las imágenes que los registraron y presentaron.

En realidad, las opciones de manipulación en los negativos o impresiones en laboratorio eran prácticamente nulas. En cambio, con el paso de los años, entre esa bienal y la sexta, celebrada en 2005, los cambios tecnológicos fueron extremos. A doce años de distancia los fotógrafos ya contaban con nuevos y eficaces recursos para la producción, proceso y transmisión de las imágenes.

La fotografía digital había transformado la manera de ver, de retratar y de comunicar los sucesos, los fenómenos sociales y en general los temas abordados. Con esta nueva tecnología, los fotógrafos evolucionaron y modificaron sus maneras de trabajar, de concebir la imagen y sus posibilidades de difundirlas y compartirlas.

*Figura 35.*

*Primera Bienal de fotoperiodismo 1994-95. Tres momentos en la historia de México: Los asesinatos de Ruiz Massieu y Luis Donaldo Colosio y el levantamiento zapatista, registrados y publicados mediante procesos fotográficos analógicos, por los fotógrafos de prensa a principios de los noventa no fueron cuestionados en su veracidad. Fotos: Efrén Mota Cabrera, Raúl Ortega y Jorge Héctor Mateos*



Doce años después de la Primera Bienal de Fotoperiodismo, las transformaciones tecnológicas y las posibilidades de transformación y alteración de las fotografías produjeron un cambio, una transformación en las consideraciones sobre la credibilidad, la verdad y la ética en la fotografía. El proceso de evolución de lo analógico a lo digital no fue exclusivo de México, sino de todo el mundo a través de múltiples paralelismos y coincidencias en cuanto al ejercicio de la fotografía, los discursos y los soportes. En este sentido, el concepto de realidad siempre ha sido un paradigma esencial para la fotografía documental y periodística. Establece que el fotógrafo debe ser fiel a la verdad retratada: a la realidad. Sin embargo, este concepto ha perdido vigencia con el tiempo, se ha vuelto inestable ante la parcialidad o subjetividad de los elementos visualizados o registrados por la inviabilidad de comprobar la veracidad de la información contenida en las imágenes, y por las modernas posibilidades de manipulación de las fotografías.

Figura 36. W. Eugene Smith  
Tomoko Uemura in Her Bath  
Minamata, 1972



Por ello asumimos que las imágenes fotográficas son incapaces de soportar una carga testimonial. Eugene Smith, considerado el creador del ensayo fotográfico, estableció un principio ético básico sobre el fotoperiodismo al afirmar que “la fotografía no puede ser objetiva, y que por lo tanto el fotógrafo no debe ser objetivo, sino honesto” Smith se mostró intransigentemente contrario a manipulaciones mayúsculas de la fotografía con tal de “armar” una imagen “soñada” el fotógrafo debe capturar lo que él piensa del mundo, pero sin alterarlo; el reto es obtener la imagen adecuada en el lugar adecuado para lograr el mejor resultado estético:

*“La primera palabra que eliminaría del folclore del periodismo es la palabra objetivo. Ese sería un gran paso hacia la verdad en la prensa ,libre” y quizás el término ,libre” debería ser la segunda palabra en desaparecer. Liberados de estas dos tergiversaciones el periodista y el fotógrafo pueden asumir sus responsabilidades reales...(...)”.* (Smith, 2011 p ).

Figura 37. Eugene Smith: Objetividad/ Honestidad

#### EUGENE SMITH



~~OBJETIVIDAD~~

HONESTIDAD  
RESPONSABILIDADES  
REALES





Hasta aquí podemos concluir, como afirma Cartier Bresson que la fotografía es una manera de comprender al mundo, de gritarlo y liberarse: una forma de vivir:

*[...] La fotografía es para mí el reconocimiento en la realidad de un ritmo de superficies, líneas o valores; el ojo recorta el tema y la cámara no tiene más que hacer su trabajo, que consiste en imprimir en la película la decisión del ojo. Una foto se ve en su totalidad, de una vez como un cuadro; la composición es en ella una coalición simultánea, la coordinación orgánica de elementos visuales. No se compone gratuitamente, se precisa, de entrada, tener la necesidad de ello y no se puede separar el fondo de la forma (Bresson, 2003, p. 24).*

Figura 38. Cartier Bresson Registro y reconocimiento formal.



La crítica de arte Raquel Tibol nos permite vislumbrar que la veracidad es una responsabilidad del fotógrafo, según la credibilidad que busque en su discurso:

*Las verdades son muy limitadas... nunca se debe olvidar que una fotografía no es la realidad, sino una imitación material de la realidad, convirtiéndose por lo mismo en un sistema de señales, pues indica una realidad que no observamos directamente. La señal tiene un peso intelectual y emotivo que influye en el observador. En el proceso comunicativo la fotografía adquiere significados ideológicos, políticos, éticos, educativos, etc. No todos a la vez, ni con la misma intensidad...”, (Tibol, 1989 p. ).*

Figura 39. Raquel Tibol. Significados y verdades individuales



El fotógrafo se ocupa de una serie de cuestiones compositivas, dando respuestas de contenido y proveyéndonos de información visual, sustancia del mensaje fotográfico, partiendo de su propia percepción de la realidad y ofreciéndonos una representación gráfica de la misma.



Pedro Meyer define como un absurdo el hecho de que la fotografía sea considerada como testimonio de sí misma. Cree que ese concepto no resiste el análisis de nadie y puntualiza: *“pero en eso estaba sustentada la fotografía hasta hace quince o veinte años”*. Se refiere a la tradición de otorgar a la fotografía el significado de verdad por el solo hecho de ser una imagen fotográfica y reseña un anécdota: *“Collin Powel se levanta en las Naciones Unidas a decir: „Irak tiene armas de destrucción masiva y aquí están las fotos”. Eso pasó en las Naciones Unidas. Yo publiqué en Zonezero un comentario diciendo: „a mí me parece que es inadmisibile ese comentario, por el hecho de que es una foto no le creo nada”. Y justo al año siguiente, Collin Powel ofrece una disculpa a la sociedad por haber mentido. No había armas de destrucción masiva y tampoco esas fotos tenían prueba de nada. Era su alegato, pero la gente quiso creer porque él enseñó unas fotos”*. Y concluye: *“ahí está la dicotomía. Cuando la fotografía per se no puede ser un testimonio de nada, no puede ser un testimonio[...]*” ([Meyer, 2014g](#); entrevista personal 10).

### Normas éticas y punto de vista personal

Por sobre las normas éticas individuales, sociales o códigos morales, ideológicas, deontológicas profesionales o de grupos, rigen las normas jurídicas, que mediante el derecho afectan y obligan a todo individuo, sin importar su ideología personal, a respetar los derechos de sus congéneres en la sociedad. En las normas jurídicas están contenidas las leyes deontológicas generales de la información. Independientemente de su posición individual, y pese a estar sujeto a motivaciones o interpretaciones personales, al ser testigo de un hecho todo comunicador debe actuar dentro de los límites de estas leyes.

Figura 40. Normas éticas y jurídicas



El concepto de realidad transita por distintos senderos, dependiendo de las distintas percepciones que de ella tienen las personas, en nuestro caso los fotógrafos. Por ejemplo, para la fotógrafa documental Yolanda Andrade el concepto de la ética fotográfica reside en el respeto irrestricto a las personas fotografiadas, sobre todo en el fotoperiodismo, pero también

en cualquier fotografía en la cual esté involucrado el ser humano. ([Andrade, Y. 2012. entrevista personal 05](#)).

Sin embargo, en muchos casos la violación de la ética periodística no consiste en su relación o no con la verdad o la realidad, sino en la utilización de las imágenes para difundir mensajes o conceptos sobre temas que en sí, constituyen conductas jurídicamente injustas, ilícitas o prohibidas por las leyes y códigos sociales de conducta. El conocimiento de la propia realidad, de los fenómenos sociales, y una sólida formación, ayudarán al fotógrafo a asumir una postura ante los hechos para comunicarlos eficazmente.

Hay muchas otras formas de sustentar la ética: la ideología, los valores morales, el compromiso con las posturas personales, políticas, sociales y muchas otras. Todas ellas, individual o colectivamente, establecen múltiples puntos de partida para apoyar la ética. Por ejemplo, Gerardo Montiel considera que los fotógrafos que no ejercen una postura política son “antiéticos” y “aberrantes”, pues el fotógrafo, desde su trinchera debe contar lo que está sucediendo en el país. Para él la fotografía es un documento social más allá de los circuitos galerísticos, museísticos y las exhibiciones” ([Montiel, G., 2012b. Entrevista personal 09](#)).

Por su parte, para el fotógrafo Luis Jorge Gallegos la verdad es subjetiva porque, *“como la vida misma, partimos de nuestras propias experiencias, visiones, lo que somos y lo que hemos vivido [...], de eso nos conformamos [...], cada uno tiene su propia verdad y se maneja con su propia verdad. Es muy complicado erigirse con el estandarte de la verdad. Es una aportación lo que digas o hagas”*. Además, considera que *“la verdad no va más allá de la perspectiva individual y de que algunos grupos puedan compartirla, pero cuestiona que influya como una verdad absoluta [...].”* ([Gallegos, L. J., 2012b Entrevista personal 03;](#)).

Un autor con aptitudes, conocimientos, creatividad y educación visual generará imágenes susceptibles de convertirse en símbolos, en grandes obras fotográficas. La contundencia de la imagen refuerza su contenido. Los códigos visuales son sutiles, las formas se entremezclan. La veracidad de la imagen y la descripción física objetiva pasan a segundo término, lo importante es la interpretación, la lectura “entre líneas” de una realidad incuestionable. Al producir la imagen, el autor reviste la obra con su propio bagaje y lo expresa a través de códigos propios, utilizados consciente o inconscientemente. La imagen resultante refleja su posición ante el suceso y frente a la vida, su experiencia, ideología, formación personal y profesional y por supuesto su intención. En este punto podríamos afirmar que la objetividad en la producción de imágenes es relativa, que acaso sólo puede existir una *pretensión de objetividad*.

Figura 41. Percepción e interpretación



Refiriéndose al concepto *Sentido de Realidad*. Ireri de la Peña opina que hay “una gran diferencia entre *sentido de realidad* y *realidad*”, que las fotografías surgen a partir de algo que existe afuera del ser humano que las realiza y apunta: “*siempre una fotografía va a mostrar algo que es real*”. Añade que “*la realidad es una cosa complejísima, inabarcable en ninguna de las áreas del conocimiento humano*” y que la fotografía “*no puede tener pretensión de realidad sino sentido de realidad*”. Finalmente, considera que a menudo olvidamos revisar “*todo lo demás: lo profundamente ideológico, lo profundamente perverso que puede haber detrás de una imagen[...]*” (De la Peña, I., 2012e; entrevista personal 08).

Figura 42. Realidad y sentido de realidad: Ireri de la Peña.



Los medios de comunicación contemporáneos reclaman nuevos valores que respondan a la masificación de la información y a los riesgos que representan para las sociedades. Ante las nuevas tecnologías, medios alternativos y redes de información es imprescindible debatir sobre los factores que intervienen en la producción y lectura de la imagen: ética, verdad, realidad, conciencia individual, ideología, son algunos temas que hay que abordar y discutir. Esto es impostergable, ante el riesgo de quedar rezagados a ojos de los nuevos actores sociales. Al ser entrevistada, en torno al concepto “verdad” en la fotografía la crítica de arte Raquel Tibol exclama: “¡No use la palabra *verdad*!”, y pregunta, ¿*qué es la verdad?*, ¿*quiéntiene*

*la verdad? Usted tiene su manera de fotografiar y tiene sus principios. Si quiere poner un decálogo de sus principios ¡qué bueno!, pero cada quien trabaja de acuerdo a una norma ética y de acuerdo a esa norma ética se comporta como fotógrafo”(Tibol, R., 2012b; entrevista personal 02.).*

## De lo ético a lo jurídico

Tradicionalmente hemos asumido que la fotografía periodística no permite alteración o manipulación; que debe sujetarse a *la descripción o registro imparcial de la realidad*. Pero en el periodismo escrito aceptamos la representación libre, metáforas, licencias creativas, fantasías, modificaciones, validándolo como *representación fidedigna de realidad* sustentado con argumentaciones o interpretaciones diversas y hasta contradictorias. Sin embargo, el mensaje fotográfico documental debe sostener su carga testimonial o su veracidad en representaciones objetivas de la realidad libres de manipulación o alteración. Sin embargo, como en la pintura y las artes plásticas, la fotografía no puede evitar la alteración de esa realidad con la inevitable modificación y *la manipulación* previa o posterior a la toma. La discusión, entre la vinculación de la imagen documental y el fotoperiodismo, con un caudal de dudas, contradicciones, confusiones o incluso malas intenciones, fue uno de los pretextos surgidos en las bienales para iniciar polémicas y luchas de poder entre los participantes.

Figura 43. Vínculos con la realidad



Gerardo Montiel Klintnos ofrece su punto de vista al afirmar que no cree en las posturas extremas radicales o en la “*verdad única*” sin capacidad de diálogo, que la polémica de la sexta bienal le pareció “*medio absurda*” y que considera el papel de Ulises Castellanos en la bienal como “*una postura extrema*”. Por otra parte, coincide con la posición combativa de Lourdes Grobet, integrante del jurado y se siente decepcionado de Giorgio Viera a quien juzga: “*le faltó plataforma en la manera de confrontar y defenderse [...] en vez de regresar el premio*”. Sin

embargo, está convencido de que todo aquello nos permitió evolucionar y diluir las diferencias que existían entre la foto documental y la foto construida. Para él, a partir de las reflexiones que se dieron en la bienal, la fotografía *“fue mas plural”* y vinculó los géneros hacia un significado único de las imágenes en relación al contenido y la calidad (Montiel, G., [2012c; 2012d](#); Entrevista personal 10, 11).

A menudo el fotógrafo utiliza sus propias herramientas técnicas y creativas para enfatizar, enmarcar o modificar elementos formales. Por ejemplo, la imagen puede ser re-encuadrada, seleccionando los elementos de la toma o el momento. Al referirse al cuestionamiento de las imágenes de Giorgio Viera en la sexta bienal, los fotógrafos cubanos Rufino del Valle y Ramón Cabrales se refieren a las posibilidades de manipulación de las fotografías documentales. Para Rufino del Valle toda fotografía puede ser manipulada a partir de criterios del mismo fotógrafo: *“cuando uno hace un fragmento de la realidad ya está poniendo a la consideración del público una parte de la realidad total”*. (Del Valle, [2012e](#); Entrevista personal 07).

Por su parte, Ramón Cabrales considera que la fotografía no es más que manipulación, afirma que *“la fotografía es un reflejo de la realidad”* que capta en un instante un pedacito de esa realidad y que siempre estará manipulada. Por otra parte, al referirse a la premiación de las fotos entregadas por Giorgio Viera, opina que éstas, en los primeros momentos de su cuestionamiento, fueron consideradas como fotografías manipuladas y recuerda que en las bases del concurso no estaba estipulado que las fotos fueran periodísticas o publicadas. (Cabrales, R. [2012a](#); Entrevista personal 01).

Esa parte ha sido aceptada y asumida por el público y los propios fotógrafos, pero cuando en el fotoperiodismo esas mismas herramientas son utilizadas para deformar los hechos o la esencia de los fenómenos o sucesos retratados, asumimos entonces que estamos presenciando una violación a las normas éticas del fotoperiodismo. La deontología de la profesión entendida como el conjunto de reglas, deberes y obligaciones morales que tienen los fotógrafos en su materia de trabajo. Los códigos deontológicos son el conjunto de criterios apoyados en normas y valores que regulan el ejercicio social de la profesión. Los códigos deontológicos para fotoperiodistas han sido estables y aceptados a lo largo de muchas décadas, desde la aparición de los medios masivos de información, sin embargo en los últimos años han sufrido una transformación derivada del cuestionamiento de sus fundamentos y sustentos teóricos y éticos por la revolución ideológica y pragmática de la globalización y la comunicación. Hasta hace algunos años, antes de la masificación de la información los medios eran claros y contundentes, como el de la estadounidense *National Press Photographers Association*:

*Los periodistas gráficos y quienes manejen material noticioso visual figuran entre quienes deben seguir los siguientes estándares en su trabajo cotidiano: (National Press Photographers, 2014 p.)*

- *Ser precisos y comprensivos en la representación de los sujetos o temas*
- *Negarse a ser manipulados por oportunidades de fotos montadas.*
- *Proveer de contexto cuando fotografíen o graben a sujetos. Eviten estereotipar individuos y grupos. Evadir la presentación de las propias inclinaciones en el trabajo.*
- *Tratar a todos los sujetos con respeto y dignidad. Guardar especial consideración a sujetos vulnerables y compasión, hacia las víctimas de crímenes y tragedias. Irrumpir en momentos privados de duelo sólo cuando el público tenga una decisiva y justificable necesidad de atestiguarlo.*
- *Mientras fotografíen a los sujetos, nunca contribuyan intencionalmente a alterar, buscar alterar o influenciar eventos.*
- *La edición deberá preservar la integridad del contenido y del contexto de las imágenes fotográficas. No se deberán manipular las imágenes o añadir o alterar el sonido de modo que puedan desorientar a los espectadores y representar equívocamente a sujetos.*
- *Nunca pagar a las fuentes de los temas o compensarlos materialmente a cambio de información o participación.*
- *No aceptar regalos, favores o compensaciones de quienes puedan buscar influenciar la cobertura.*
- *No sabotear intencionalmente los esfuerzos de otros periodistas.*

Las imágenes son palabras y frases de un discurso, de un mensaje matizado por recursos semánticos, retóricos, metonímicos, iconográficos, simbólicos o poéticos del comunicador, en nuestro caso el fotoperiodista. En esencia, lo que podríamos extraer de la imagen es cómo éste intentó sintetizar su propia visión. La fotografía tiene una gramática. Su propia gramática.

*Figura 44. Gramática visual. Imagen y texto.*



Otra posibilidad de la fotografía, muy frecuente en el periodismo gráfico, es captar o buscar el momento sugerente, el instante expresivo o socialmente significativo. Cuando el fotógrafo *aprieta el disparador* al percibir algo imprevisto, analiza –consciente o inconscientemente– el posible resultado final. Al registrar un hecho y comunicarlo, elige un punto de vista y refleja su personal forma de ver. El contenido de su mensaje queda enmarcado en sus propias convicciones o normas morales. Por ende, el mentir premeditada y calculadoramente altera los valores y esencia de fenómenos, personajes, escenarios o situaciones captadas, y la fiabilidad del fotógrafo. Debido a los símbolos y signos controlables en la producción de fotografías y sus enormes posibilidades de transformación y edición a través de las tecnologías digitales, muchas veces es casi imposible detectar cuándo han sido manipuladas. Sólo es posible garantizar o certificar la honestidad del autor mediante la credibilidad derivada de su trayectoria personal. Si dudamos de la integridad de un fotógrafo, muy probablemente también cuestionaremos la honestidad de sus imágenes, o por el contrario, su probidad moral hará sus imágenes más confiables. La credibilidad no se sustenta en los procedimientos o en las imágenes mismas, sino en la ética del autor; lo mismo aplica para los medios. La fotógrafa Lourdes Grobet afirma: *“lo que uno transmite es ético, si no, no lo transmite[...], decir las cosas con veracidad, con autenticidad, eso es para mí ético”* (Grobet, L. [2012a](#), [2012c](#): entrevista personal 04, 08).

Para Ulises Castellanos *“la ética es un código de conducta no escrita, un conjunto de valores que los fotógrafos o los profesionales dentro de los medios debemos de tener o de perseguir como valores de una buena conducta o un buen desarrollo profesional [...]”*. Castellanos piensa que el profesional de los medios de comunicación debe ser honesto, veraz, profesional y trabajar dentro de la buena fe. Para él, algunos valores negativos son el soborno, la corrupción y la manipulación, entendida como el agregado o desagregado digital de contenidos en las imágenes que demeritan el trabajo profesional del fotógrafo. Más adelante enfatiza los códigos y parámetros éticos de las agencias internacionales, basados en la no manipulación. ([Castellanos, U., 2012a](#): entrevista personal 05)



## UN CASO PARA EL ANÁLISIS

En los linderos de la ética

Figura 45. Infierno terrorista en Madrid: El país.



El jueves 11 de marzo de 2004, diez estallidos terroristas, presuntamente provocados por la organización Al Qaeda, sacudieron a la capital española. En las inmediaciones de la ciudad, cuatro trenes fueron literalmente destrozados por la fuerza de cargas explosivas.

Figura 46. Infierno terrorista en Madrid.  
Manipulación de la información





Ciento noventa y dos muertos y milcuatrocientos heridos fueron el saldo del atentado. Minutos después, los cuerpos de rescate y salvamento, en medio de una enorme confusión, acudieron a auxiliar a las víctimas. Los fotógrafos de prensa, por supuesto, estaban presentes para hacer su trabajo. Entre los cientos de imágenes que produjeron los reporteros gráficos destacó una por su fuerza descriptiva: la fotografía tomada por Pablo Torres Guerrero de la agencia Reuters. En la gráfica, algunos pasajeros sobrevivientes al atentado son auxiliados por los rescatistas. En ella hay un detalle que aumenta su fuerza y crudeza: al lado de los personajes el trozo de la pierna de alguna desafortunada víctima, como si se tratara de un objeto cualquiera, aparece en el piso narrando su propia historia de terror.

Esta fotografía fue difundida en muchos diarios internacionales, sin embargo cada uno la publicó de acuerdo con su particular estilo; utilizando las nuevas tecnologías digitales de la fotografía. Desde los medios que la mostraron tal cual, sin modificarla, hasta los que *por respeto a las víctimas y al dolor de los familiares*, borraron digitalmente el detalle, disminuyeron el color rojo, superpusieron letras, o re-encuadraron la imagen para disminuir el impacto. En el ámbito ideológico supondríamos que los cambios hechos a la foto del atentado de Madrid implicaron una violación a algunas normas del foto documentalismo.

Podríamos preguntarnos si fue ético manipular su contenido para evitar mayor sufrimiento en los familiares y víctimas del atentado o mostrarla como fue realizada a pesar del costo social y humano que el impacto de la escena pudiera tener. Por otra parte, a la responsabilidad y los juicios personales del fotógrafo hay que añadir los del medio que la publica o difunde. Debemos asumir que cualquier fotografía puede ser alterada, manipulada o deformada para obtener un discurso determinado de acuerdo a la percepción, intereses u objetivos individuales y/o editoriales. Cuando algunos periódicos del mundo publicaron esa fotografía, cada uno de ellos la mostró de acuerdo a su propia línea editorial. Para unos, la imagen original era lo importante, el testimonio del suceso, el registro inalterado de la noticia. Para otros, había un elemento más importante que considerar: la responsabilidad social del medio, el efecto negativo que tendría la publicación de los detalles macabros.

Ángel Arnedo, director de El Correo, explica su decisión:

*"Personalmente creo que ante un acontecimiento terrible como el que acabamos de vivir, la portada del periódico no debe de llevar una fotografía truculenta que nos proporcione un impacto rápido ante detalles macabros, sino una que traslade los hechos y emociones y nos lleve además a reflexionar. No por ello ha de ser una foto 'blanda', al contrario, porque la dureza de una imagen, la verdadera dureza no reside sólo en la sangre o en las vísceras que nos muestran" (Villaseñor, E. 2011).*

El periodista Juan Varela afirma:

*“El reportero y el fotógrafo -o sus editores- que retocan o alteran sus textos o imágenes para ofrecer una realidad limitada, mienten tanto como quienes no quieren mirar lo que está ante sus ojos. ¿Y el dolor? El propósito del periodismo no debe ser evitar el dolor. Cuando se hace, todo parece tele-realidad. Los ciudadanos tienen derecho a conocer la dimensión de la tragedia. Tienen derecho a sentir el miedo y el asco. Cuando el estómago se revuelve y asoma una lágrima ante la vista de lo real, el periodismo triunfa y nos ayuda a ser un poco más humanos”. (Villaseñor, E. *ibid*).*

Dos formas de asumir el periodismo, dos conceptos éticos. Cuando un fotodocumentalista *arma o posa* la escena, lo que hace en esencia es preparar o reorganizar los elementos que observa para enfatizar o soslayar aspectos que le parecen significativos. Cambia parcial o totalmente la esencia del hecho mediante el encuadre, el fondo, el momento, etcétera. Estos recursos formales o técnicos han sido utilizados desde los orígenes de la fotografía; es válido, son simples herramientas. El problema es usar estas mismas herramientas para mentir, engañar o deformar los hechos.

### **Violación de las normas éticas.**

Un ejemplo de la violación a la ética personal y profesional y a las normas jurídicas por el fotógrafo son algunas imágenes de presos iraquíes desnudos y sufriendo abusos de militares de Estados Unidos. Estas imágenes fueron publicadas primero en CBS y más adelante en todo el mundo a través de muchos medios y redes sociales.

*Figura 47. Normas jurídicas*



*Desde diciembre de 2005, el ejército sancionó a varios soldados por su participación en los abusos en la cárcel de Abu Grahیب. En el programa 60 Minutes, la cadena mostró evidencias de que los detenidos iraquíes estaban siendo torturados. Un soldado estadounidense arrastra a un reo iraquí desnudo con un collar de perro. Otra muestra sonriente los genitales de un grupo de detenidos iraquíes también en Abu Grahیب. El presidente George W. Bush se vio obligado a pedir excusas por lo sucedido en la televisión árabe. (Aporrea.org, 2011).*

## Joan Fontcuberta.

Un paralelismo con las imágenes de la bienal

Joan Fontcuberta  
De la Serie: Deconstruyendo a Osama (2009)



Al abordar el concepto de verdad y realidad en la fotografía, a través de las polémicas e incertidumbres y confusión teórica surgida en la bienal de fotoperiodismo podríamos acudir a las consideraciones teóricas y a la obra del fotógrafo e investigador español Joan Fontcuberta. Esto es, en los trabajos presentados, seleccionados, premiados o expuestos en las diferentes bienales podemos encontrar esos mismos puntos de coincidencia con los contextos sociales, políticos y momentos históricos en que fueron producidas. Esa es, en esencia, su mayor aportación.

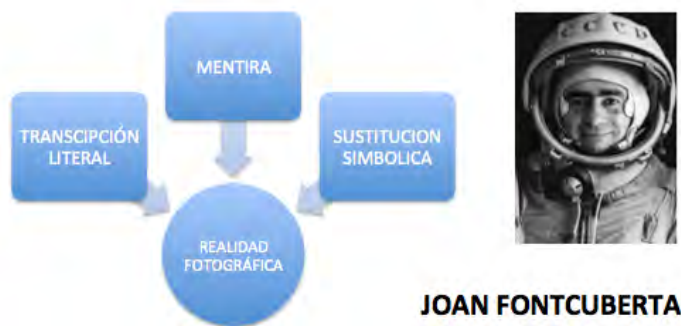
*Figura 48. Giorgio Viera.  
De la serie: Mexicaltizo territorio de Lucha  
Primer Premio Fotorreportaje  
Sexta Bienal de Fotoperiodismo*



Por otra parte las múltiples y cambiantes posibilidades y criterios para evaluar las imágenes de las bienales a lo largo de los más de doce años se modifican y evolucionan a través de los cambios tecnológicos que inciden en el ejercicio del fotoperiodismo en México. El trayecto de lo eminentemente análogo en 1994, cuando el proyecto inicia hasta su transformación a lo digital, desde la toma hasta la transmisión y publicación de las fotografías, en las ultimas emisiones del certamen, produjeron también como en el contexto de la fotografía contemporánea el cuestionamiento de conceptos como veracidad, ética, objetividad y credibilidad del mensaje fotográfico. La última bienal y la polémica de las imágenes galardonadas de Giorgio Viera fueron el detonador. A partir de ese momento el fotoperiodismo mexicano iniciaría una nueva etapa. Así, entre verdad, ética y realidad, las discusiones y confusiones teóricas nos acercan a algunos conceptos vertidos por Joan Fontcuberta:

*La fotografía, a pesar de ser un lenguaje, ha tenido históricamente, y ha proyectado la sensación de ser un análogo, una transcripción literal de lo real. Y hasta ha llegado a convencer al espectador de que era la realidad misma. La fotografía es una mentira que se presenta como real. La convención fonética con la que nombramos objetos es absolutamente arbitraria. En la fotografía pasa lo mismo, pero creemos que hay un vínculo muy potente con la realidad que hace que sea una sustitución simbólica de la realidad, cuando no es más que una convención cultural e ideológica. (Fontcuberta, J. 2012 d).*

Figura 49. Joan Fontcuberta / Cuestionamiento de la realidad fotográfica



¿Pero por qué vemos un paralelo en el trabajo de Fontcuberta y el archivo fotográfico de las bienales de fotoperiodismo? Porque ambos ponen en boga y a la vez cuestionan el concepto de “la verdad”, estigmatizado desde los orígenes como prueba irrefutable de la verdad. Al respecto afirma Fontcuberta:

*La imagen fotográfica es considerada una transcripción literal de la realidad, en la que el fotógrafo puede más o menos intervenir, puede dar una visión subjetiva, pero el corazón semiótico de esa imagen es la verdad. Entonces elijo justamente la fotografía para darle la vuelta como a un calcetín. Y vamos a ver como el medio que ha sido utilizado histórica y políticamente*

*para justificar determinadas verdades, y del que todo el mundo acepta esa convención, cómo ese medio es capaz de mostrarnos sus interiores absolutamente desprovistos de verdad.*

*Entonces mi discurso es mostrar que el medio no es más que una tecnología al servicio de unas voluntades de expresión, que el medio en sí no es susceptible de aplicar unos criterios éticos.[...] La fotografía no es ni verdadera ni falsa, es el uso que se haga de esa imagen lo que la va a convertir en verdadera o falsa, cosa que en este momento, con la perspectiva que nos da la historia, lo vemos con mucha claridad. (Fontcuberta, 2012e).*

Podríamos concluir que estas propiedades de veracidad adjudicadas desde sus orígenes a la fotografía análoga han perdido vigencia en la fotografía digital contemporánea. Y más allá, el arribo de nuevas formas conceptuales y experimentales de expresión en la fotografía contemporánea como la imagen construida, la puesta en escena o el collage, entre otras, han producido una nueva fotografía, una herramienta nueva aún no analizada, estudiada y comprendida en sus alcances ideológicos o sociales. El emblemático trabajo fotográfico y teórico-conceptual de Fontcuberta es interdisciplinario. En el cuerpo de su obra la fotografía es objeto de reflexión y crítica, más que una finalidad. Este hecho permite analizar la fotografía desde otros usos, donde la reacción de los lectores de imágenes se genera desde el impacto y la incidencia de las propias imágenes, su contextualización y significados. Fontcuberta es heredero de los movimientos del arte conceptual previo a los años setentas, enmarcados en el entorno político-social de la España franquista. Un trabajo acotado en el intersticio del arte mismo opuesto al fotoperiodismo. Es decir, para Fontcuberta la fotografía y el arte son opuestos al documento narrativo. Un experimento informativo que sacude la confianza en la información registrada para la historia por los comunicadores, los medios y las instituciones. El trabajo fotográfico de Fontcuberta, en el intersticio del arte mismo, propiamente se opone al fotoperiodismo. Las nuevas tecnologías de la información, así como los nuevos procesos de la fotografía digital, previos y posteriores al acto mismo de retratar, han cuestionando el concepto de verdad y las funciones de la fotografía como medio para comunicar hechos y fenómenos sociales. La denominada post-fotografía, gestada a finales de siglo XX, determina en sí misma la evolución de los medios de producción gráfica, su posibilidad de generar nuevos circuitos para el consumo fotográfico y nuevas formas de mediatizar y difundir las imágenes.

## Manipulación extrema de la verdad. Un caso para la reflexión.

Figura 50. Muerte de un personaje.



¡Un personaje de Don Manuel Álvarez Bravo fallece en accidente automovilístico!  
Un periódico local del Estado de México publicó hace tiempo la noticia referente  
a un accidente automovilístico en la carretera de *La Marquesa*. México.

Una imagen puede cambiar su significado al cambiar de contexto o al interactuar con otros elementos comunicativos ajenos a la propia imagen: textos, palabras, otras imágenes o inclusive distintos públicos o lectores de la misma. Todas las imágenes, inclusive las fotoperiodísticas, pueden alterar su mensaje a la luz de otros elementos ajenos a ellas. Ésta es la puerta de acceso a una de las principales inestabilidades de las imágenes fotográficas. La manipulación o alteración de significados.

A la bienal de fotoperiodismo llegó en alguna ocasión el ejemplar de un pequeño periódico del poblado de Lerma en el Estado de México, *El Amanecer de México*, con la reseña de un suceso de nota roja. El fallecimiento de una persona en un accidente de tránsito. La nota describía la noticia pero la ilustraba con una fotografía insólita: *El obrero en huelga muerto* de Don Manuel Álvarez Bravo.

### III.5 LAS TENSIONES DEL PODER EN LA BIENAL DE FOTOPERIODISMO

La Bienal de Fotoperiodismo surgió en el seno de complejas situaciones de poder a nivel político, social y cultural. El proyecto coincide con un significativo cambio democrático en México. La transición del priísmo desde los últimos años del sexenio de Carlos Salinas de Gortari y el inicio del gobierno de Ernesto Zedillo, hasta el arribo del panismo con Vicente Fox en la presidencia de la república. Dos lecturas políticas y sociales en un mismo proyecto. Dos sexenios en los cuales la política económica, social y cultural del país se modificó sustancialmente aunque permitió la continuidad de algunas políticas culturales. Resultante de ello fueron la creación del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes en 1995 durante el salinismo; los programas de fomento y coinversión del FONCA vigentes y activos a más de veinte años de distancia, y la presencia del Centro de la Imagen como institución encargada de promover a la fotografía en México a través de los años en que se llevaron a cabo las bienales. Asimismo, se produjeron grandes cambios políticos y sociales que incidieron y reflejaron en el transcurrir del proyecto. Desde las cambiantes relaciones personales entre los participantes a lo largo de todos esos años, hasta el imaginario colectivo que sus obras conformaron al final del ciclo.

Para Alejandro Castellanos, la institucionalización de la fotografía de autor en México que impulsó el Consejo Mexicano de Fotografía en los ochentas y noventas fue recogida años más tarde por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Por otro lado, los proyectos institucionales de la fotografía en México siempre han estado sujetos a los vaivenes y cambios relacionados con la política cultural. La cultura en México ha sido una cultura de Estado, asociada al poder político:

*“como bien lo definió Octavio Paz „el logro filantrópico que al mismo tiempo que da, aprieta“. En ese sentido, es muy relativo hablar de independencia en México, porque lo que no ha habido es una tradición liberal, no sólo en la cultura sino en la economía y en muchos otros aspectos, que permita el surgimiento y la consolidación de proyectos económicamente independientes [...], que no reciban subsidios del Estado”(Castellanos, A. [2012c](#), [2012d](#); Entrevista personal 09, 11).*

Figura 51. México: Poder, cultura y Estado.



Por su parte, al referirse a las instituciones culturales en México y en especial al CONACULTA, el fotógrafo Marco Antonio Pacheco considera que no está muy de acuerdo con la formación de grupos privados y hace una reseña de la última etapa del Consejo Mexicano de Fotografía, del entorno de las instituciones a fines del siglo XX y de principios del XXI y pone en relieve: *“la intención del estado de quedarse con la dirección y el protagonismo de la cultura”* (Pacheco, M.A., [2012a](#); [2012b](#); Entrevista personal 06, 07).

Al interior del proyecto, una de las más intensas confrontaciones y tensiones de poder se dio en la última emisión de la bienal a partir de la premiación del trabajo de Giorgio Viera. Sobre ese tema Alejandro Castellanos refiere que la sexta bienal evidenció la ética de los participantes, pues muchos de los que protagonizaron las polémicas no lo hicieron por conceptos éticos, sino por intereses personales, fobias, odios o una serie de circunstancias que no tienen que ver con una posición ética ante la imagen. Por otra parte, afirma que lo paradójico o perverso fue que, como los talibanes, fuera de toda posibilidad de diálogo, pusieron una posición absoluta de la imagen ante la realidad. Para él, la discusión por la premiación de la imagen *Alma en la azotea* denota un límite marcado por la pasión o por el resentimiento hacia lo distinto que, para bien o para mal, tienen los periodistas. ([Castellanos, A., 2012b](#); entrevista personal 16).

Figura 52. Raúl Ortega.  
Construcción de Aguascalientes.  
Primera Bienal de Fotoperiodismo

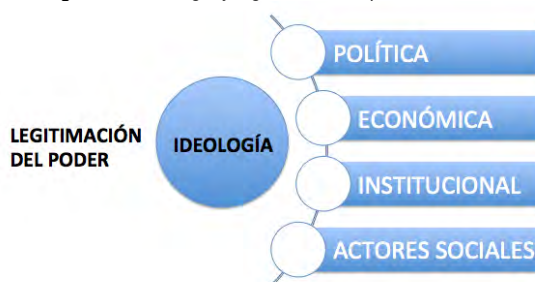




Al exterior, también se dieron grandes transformaciones políticas, sociales y culturales: cambiaron los partidos políticos, los medios de comunicación, la relación comercial entre los mercados internacionales, los procesos sociales y grandes coyunturas sociales como el surgimiento del movimiento zapatista, las nuevas relaciones y manifestaciones en la delincuencia, el narcotráfico, la evolución de las tecnologías de la información y los procesos globalización a nivel internacional. Todas estas realidades políticas, sociales y del poder en México fueron registradas por los fotógrafos para la historia como verdades subjetivas que conectaron sus contenidos y significantes. Así, en ese momento histórico, el acervo de las bienales es un testimonio del amplio abanico abierto en las estructuras de poder y las políticas públicas de nuestro país.

Las bienales fueron sujetas a muy diversos marcos conceptuales de la fotografía documental y lanzaron algunas preguntas contundentes que cimbraron el entorno del periodismo: ¿qué es el fotoperiodismo? o más bien, ¿qué es válido, o legítimo para el ejercicio del fotoperiodismo?; lo que al inicio era válido, en etapas posteriores del proyecto dejaba de serlo ante nuevas interpretaciones de la verdad o de la ética. Así, las distintas emisiones transitaron en medio de intensas polémicas hacia nuevos derroteros del discurso, de la retórica periodística y de la imagen. En este punto surgió una pregunta ¿qué legitima al poder: las estructuras políticas y económicas, las instituciones, los actores sociales o la ideología que emana de éstos? La respuesta gravitó en la existencia de modelos legales y políticos surgidos de ellos y adoptados colectivamente a través de procesos democráticos o de poder.

*Figura 53. Ideología y legitimación del poder.*



Por otra parte, el funcionamiento de las instituciones del estado a partir de los medios de producción, de gobierno y de comunicación genera también determinadas manifestaciones en el poder y lecturas para legitimar una ideología determinada acorde a sus particulares intereses y objetivos. En el periodismo, por ejemplo: ¿qué imágenes producen los fotógrafos y como son publicadas o desechadas a partir de los intereses económicos, políticos, ideológicos de los medios?, ¿cómo las instituciones del poder político controlan la “mercancía” de la comunicación de los medios?, o bien, ¿qué sucedió en el transcurrir de las distintas bienales?

## Relaciones de poder

Las relaciones de poder, como en todos los ámbitos del pensamiento y de las relaciones humanas, cobran significado también a partir del lenguaje fotográfico. En el caso de las políticas públicas y los marcos legales de la cultura en México, estas relaciones de poder parten del sujeto. En referencia al discurso de Michel Foucault, Hubert Dreyfus y Paul Rabinow apuntan que el interés y las luchas de poder son parte intrínseca de las relaciones sociales. Para Foucault, no pueden existir sociedades sin la presencia del poder:

*[...] sin relaciones de poder(la sociedad) sólo puede ser una abstracción. Por lo cual cada vez es más políticamente necesario el análisis de las relaciones de poder en una sociedad dada, sus formaciones históricas, sus fuentes de fortaleza o fragilidad, las condiciones necesarias para transformar algunas o abolir otras. Decir que no puede existir una sociedad sin relaciones de poder, no es decir que aquellas que están establecidas son necesarias o en todo caso, que el poder constituye una fatalidad en el corazón de las sociedades, tal que éste no pueda ser minado. En cambio, yo diría que el análisis, elaboración y puesta en cuestión de las relaciones de poder y el agonismo entre las relaciones de poder y la intransitividad de la libertad es un tarea política permanente inherente a toda existencia social [...] (Dreyfus y Rabinow, 2001, p.18).*

Figura 54. Michael Foucault: Relaciones sociales y poder.



## Algunas manifestaciones del poder en la bienal

En la Bienal de Fotoperiodismo el poder se manifestó en una amplia gama de direcciones y ámbitos: entre los fotógrafos, entre los fotógrafos y los medios, entre los medios y las instituciones, entre las instituciones y entre todos los que integraron, participaron o fueron actores de las distintas emisiones. Cada una de éstas surgió de manera independiente e interactuó con otras haciendo que el proyecto evolucionara y se transformara en términos complejos y diversos. Mencionaremos algunas de ellas:

**Poder gremial.** El poder que la bienal obtenía al aglutinar un gran número de fotógrafos o integrantes de los medios con gran influencia en la comunicación social.

**Poder político.** En este sentido, la Bienal de Fotoperiodismo adquiría un amplio poder de convocatoria y posibilidades de llevar mensajes políticos y sociales a amplios sectores de la cultura, el periodismo y la administración pública. Esto le dio poder político. Era políticamente respetada.

**Poder de los medios.** El poder de los medios al difundir las distintas actividades, propuestas o resultados de las bienales. Los medios fueron una ventana pública de la bienal ante la sociedad. Una poderosa fuente de poder mediático.

**Poder de los fotoperiodistas.** El poder de los fotoperiodistas al pertenecer aun medio.

**Poder ante los medios.** El poder que los fotógrafos ejercieron sobre sus propios medios. Su respuesta al participar en las bienales. Con esta participación se liberaban de las limitaciones expresivas, comunicativas y creativas que dichos medios ejercían sobre ellos. Esto es: la bienal les ofreció, por vez primera, la posibilidad de emanciparse profesionalmente. Esto es, con la bienal los fotógrafos ya eran dueños de su obra y libres para difundirla y promoverla hacia objetivos de superación intelectual y personal.

**Poder de las instituciones.** El poder de las instituciones que financiaron o apoyaron económica o logísticamente a la bienal a lo largo de doce años: el poder institucional y económico del Estado.

**Poder individual y poder colectivo.** Las luchas de poder, conflictos e intereses entre objetivos colectivos y personales que se presentaron, de manera grupal o individual, entre los fotógrafos y los participantes; luchas de poder entre individuos y grupos.

Figura 55. Luchas de poder en la Bienal de Fotoperiodismo

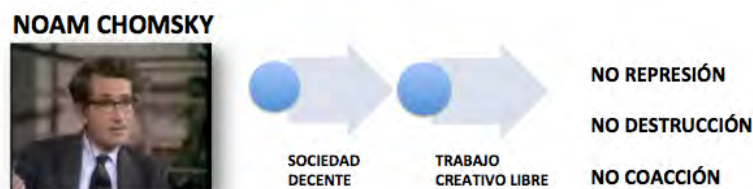


### Mutaciones del poder

El transcurrir de las bienales se dio a partir de los esfuerzos de las instituciones y de los medios por capitalizar, dirigir y controlar el trabajo de los fotoperiodistas. La relación más simple presente en las etapas iniciales era el control temático y la difusión de las imágenes que producían éstos para enviar mensajes sociales que legitimaran sus propios objetivos estructurales. Una manifestación de la libertad y la individualidad de los fotógrafos coartadas hacia el cumplimiento de algunos fines del poder. Sin embargo, la bienal transformó esa relación. Al obtener los fotógrafos, a través de la bienal, espacios y reconocimiento social propios e independientes de los medios y las instituciones, se erigieron como creadores autónomos, comunicadores con identidad individual capaces de discurrir y expresarse como periodistas y fotógrafos con voz y valores propios. La bienal otorgó a los fotoperiodistas un espacio independiente y la certeza del valor de su trabajo. Esto los liberó del dominio y del control mediático. A partir de entonces, no tuvieron que esperar la oportunidad deseada para mostrar sus trabajos en las páginas de los medios impresos, esas páginas cada vez más controladas y negadas para las imágenes personales o para la difusión de la obra producida por los autores independientes. La bienal les dio el poder de hacer llegar su trabajo al público a pesar de las limitaciones generadas por los vínculos laborales. En la Bienal, el ejercicio del poder individual se dio no por concesión institucional, sino como una forma de liberación de los principales actores del proyecto: los fotoperiodistas. Este estado de libertad creativa fue definido como una posibilidad idealista por el lingüista estadounidense Noam Chomsky en una polémica televisada en 1971 con Michael Foucault: *La liberación del poder político o institucional*.

*“[...] un elemento de la naturaleza humana es la necesidad del trabajo creativo, de la investigación creativa, de creación libre. sin la limitación de instituciones coercitivas. De ello se deriva que una sociedad decente debe desarrollar al máximo las posibilidades de esa característica humana fundamental superando los elementos de represión, de destrucción y de coacción que existen en toda sociedad como residuos históricos [...]”* (Chomsky y Foucault. 2014).

Figura 56. Noam Chomsky. Sociedad libre.



En este debate público, Foucault contrapuntea a Chomsky en otra cara de la moneda, con un análisis que hace referencia a la violencia que las instituciones aparentemente legítimas y neutrales ejercen sobre los individuos y la tendencia al inmovilismo de estos, que los imposibilita para encontrar respuestas y alternativas de emancipación: *“una de las tareas que parece urgente, inmediata, antes que nada, es que al menos en la sociedad europea es habitual considerar que el poder está localizado en manos del gobierno y que se ejerce gracias a un determinado número de instituciones específicas como la administración”*. Como confirmando la postura de Foucault en ese debate, los medios, las instituciones y los participantes de la Bienal, a final de cuentas, ejercerían su poder aprovechando coyunturas en la organización y desarrollo de las actividades y proyectos.

Figura 57. Michel Foucault: Relaciones sociales de poder

MICHEL FOUCAULT: LUCHAS DE PODER



En los últimos años de la bienal, se produjeron algunas transformaciones de los objetivos hacia otros modelos de participación colectiva según las distintas intenciones particulares o propuestas de sus protagonistas. En esta dinámica, la Bienal surgió y estuvo enmarcada en una serie de procesos a lo largo de los cuales los participantes pasaron de ser fotoperiodistas y

comunicadores de noticias o sucesos públicos a fotógrafos creadores, autores o inclusive artistas. Esto implicó una intensa y significativa transformación gremial. El arribo a la independencia de los fotógrafos, en relación a sus medios, para realizar su trabajo personal e impulsar su desarrollo profesional, marginado hasta entonces por el poder económico de sus fuentes de trabajo y de las relaciones laborales que regían su integración a los periódicos, revistas o medios impresos. Este proceso de libertad los llevó a lograr, a través de las actividades y propuestas, una independencia para compartir, socializar y obtener un mayor reconocimiento de su trabajo, o a impulsar un discurso personal a través de la emancipación laboral.

La realidad ya era otra y el escenario distinto. Los fotoperiodistas habían obtenido un espacio propio y la posibilidad de publicar independientemente sus fotografías o exponer su obra, rescatándola de la inmovilidad de los archivos muertos de sus diarios o revistas. Con este nuevo proyecto adquirirían, por fin, después de los esfuerzos de tantos fotógrafos pioneros que les precedieron en generaciones anteriores, una nueva forma de ejercer el poder para la gestión autónoma de sus propios objetivos. En este proceso, el discurso de los mensajes y de las imágenes se catapultó hacia una nueva libertad intelectual y comunicativa, manifestada a través de la conciencia, la ideología y la creatividad. A partir de entonces ellos serían los intérpretes y actores principales en las relaciones de poder y la validación de los mensajes transmitidos socialmente. Pero, ¿cómo fueron escritos estos discursos a lo largo de todos esos años?.

En la Bienal, los discursos fueron validados o negados por los protagonistas del poder: El poder de decisión de los jurados a través de la aceptación o no de distintas opciones de lenguajes, temas y mensajes. El poder de los museógrafos para jerarquizar las imágenes en los espacios de exposición. El poder de los medios para difundir algunas imágenes acordes a sus propios objetivos editoriales, por ejemplo, la publicación de las obras de sus fotógrafos cuando eran seleccionados o premiados en la Bienal. El poder de los cronistas para referirse al contenido y al valor fotográfico de algunas imágenes en relación a otras. O bien el poder del público para dar un último veredicto al contemplar y evaluar, en la galería o en la publicación, el resultado final de cada bienal.

En este concierto de poderes, los jurados, que a su vez eran elegidos por los miembros del Consejo Consultivo, hacían su elección decidiendo sobre la pertinencia o no de las opciones comunicativas presentadas por los autores de las fotografías. Todos los jurados evaluaron libremente las propuestas de acuerdo con sus propios lineamientos o formas de ver la imagen, de las circunstancias internas o externas de cada emisión de la bienal o del momento político y social del país. Así, los jurados hicieron su trabajo apoyados en criterios selectivos que, a la luz de los resultados mostrados en las exposiciones o en los premios y

menciones otorgadas, permitieron derivar diferentes lecturas en las relaciones temporales del poder teórico, conceptual, social y político de la fotografía.

### **El poder del mensaje**

Al paso de los años, los fotógrafos jugaron sus cartas estructurando y presentando sus trabajos de diversas formas, desde los reportajes directos noticiosos y periodísticos en las primeras bienales, hasta los discursos personales más complejos, elaborados con elementos ajenos al suceso o a la información, con una mayor intención de manipulación de la imagen original. Esta dinámica en los cambios de los discursos y contenidos nos permitieron evaluar, al paso del tiempo y a la luz de la lectura de los archivos y acervos de las bienales, qué tendencias y preferencias estilísticas o comunicativas motivaban a los jurados hacia determinada elección. No es casual o fortuito que los primeros jurados fueran elegidos por el *Consejo Consultivo* entre representantes de la fotografía de prensa o del periodismo y, en las últimas bienales, entre autores y fotógrafos con tendencias más abiertas a otras expresiones, colindantes inclusive con la fotografía conceptual. Éste es un indicio de que la Bienal, a través de las decisiones de los participantes, de los consejos consultivos y de los jurados no marchó independiente de las estructuras de poder, sino que respondió a señales claras sobre la necesidad que se estaba gestando de replantear, reestructurar y reformular los objetivos y bases del proyecto. La conformación libre de los consejos consultivos atestiguaba la apertura que la bienal tenía para la toma compartida de las decisiones más importantes o trascendentes. Los consejos no eran nombrados por nadie sino integrados por personas o fotógrafos interesados en la fotografía, con voluntad para participar en un ejercicio de poder democrático.

Esta política de apertura jugó un papel muy importante a lo largo de todo el trayecto. El coordinador no pretendió asumir la responsabilidad de la toma de decisiones trascendentes o ejercer el poder verticalmente. Eso hubiera enviado señales negativas al colectivo y propiciado, tal vez, algún desaliento para la participación. Fue gracias a la diversificación de los lazos del poder y un diseño horizontal al interior de las bienales que pudieron tomarse decisiones complejas y enfrentarse problemas, polémicas o desavenencias, algunas muy intensas, al transcurrir de todos esos años. El Consejo Consultivo, desde la primera hasta la última bienal, fue una estructura colectiva que evitó la individualización de las grandes decisiones y creó así un poder compartido hacia el interior del grupo para decidir lo correcto, lo válido o lo conveniente para el trabajo colectivo. Lo mismo sucedió con los jurados. Sin embargo, estas características de equilibrio en las fuerzas del poder interno hicieron crisis en la sexta bienal a partir de los cambios y transformaciones profundos que, con el arribo de las nuevas tecnologías, experimentó el fotoperiodismo mexicano. Más adelante nos referiremos a ello. Si nos asomamos a las bienales bajo la óptica de Foucault (Philosophers Project, 2014) podríamos

explicarnos algunas de las estructuras del poder que influyeron en los protagonistas. Relaciones que, por otra parte, fueron transformándose y mutando a lo largo de los años.

Figura 58. Los jurados en la Bienal de Fotoperiodismo



Más allá de significados profundos derivados de las transformaciones sociales, de las políticas del estado o del ejercicio del poder desde las superestructuras ideológicas, intelectuales y sociales, en el seno de las actividades y proyectos que conformaron las bienales surgieron confrontaciones, polémicas y desavenencias germinadas desde lo cotidiano, desde lo más simple, a partir de intereses personales o individuales, muchas veces independientes o inclusive divorciados de los objetivos amplios del proyecto. La confrontación personal en distintos niveles y por diferentes motivaciones tuvo un papel importante, tal vez decisivo en el destino del colectivo. Relacionado con esto, también podemos citar a Foucault:

*Son luchas "inmediatas" por dos razones. En tales luchas la gente cuestiona las instancias de poder que están más cercanas a ellas, aquellas que ejercen su acción sobre los individuos. Estas luchas, no se refieren al "enemigo principal" sino al enemigo inmediato, como tampoco esperan solucionar los problemas en un futuro preciso (esto es liberaciones, revoluciones, fin de la lucha de clases). En contraste con una escala teórica de explicaciones o un orden revolucionario que polariza la historia, ellas son luchas anarquistas (Chomsky y Foucault, 1971).*

Figura 59. Michael Foucault: Luchas de poder y objetivos sociales





A esa escala de análisis podemos explicar los embates que la Bienal recibió a lo largo de los años, pero principalmente en su última etapa con el cuestionamiento y los esfuerzos individuales de algunos participantes para golpearla y hacerla naufragar. Esta situación hizo crisis en la sexta emisión, 2003-2004, cuando el proyecto ya había generado y creado nuevos espacios independientes para el ejercicio del fotoperiodismo.

Aunque estos espacios ofrecían una oportunidad para que el proyecto continuara su proceso de avance hacia la consolidación de opciones para el desarrollo del fotoperiodismo, paradójicamente fueron también bastiones utilizados por algunos participantes para establecer influencias personales de poder. Un poder, a menudo banal, dirigido al interior del proyecto o más allá de él. Un poder ante los medios y ante el gremio. A nuestro juicio esa línea de actuación, asumida por algunos protagonistas de las bienales, fue una opción sencilla y rápida una *oportunidad* para *trascender* a nivel personal y obtener el *reconocimiento* en la historia inmediata del fotoperiodismo.

La actuación de los participantes en las bienales corresponde a las características personales y gremiales de los fotoperiodistas. Ireri de la Peña quien como miembro del Consejo Consultivo participó en todas la etapas del proyecto opina que *“el medio fotoperiodístico es un medio irritable”*. Recuerda que a lo largo de las bienales hubo peleas y discusiones que a la distancia fueron altamente positivas y necesarias. Para ella los *“pleitos y los conatos de bronca”* que se dieron forman parte de *“nuestra esencia”* y opina que a través de ellos se discutió y marcaron posturas *“diferenciadas en la forma y en el fondo”*. Lamenta la terminación del proyecto y supone que *“si se hubiera hecho el esfuerzo de continuarla, hoy en día la bienal sería, totalmente otra cosa”*. Más adelante hace una síntesis de la esencia de los acontecimientos y las discrepancias:

*“El conflicto de la sexta bienal mostró muchas cosas. Una, el bajo nivel teórico de la mayoría de nosotros para debatir. Segunda, que en efecto hay gente con mala leche ¡y con muy mala leche!. Tercera, una incapacidad para celebrar los aciertos y los logros de los otros. El principio de no poder permitir que el otro ascienda si yo no lo hago. Hubo mucho de eso, de verdad, hubo mucha mala leche. Pero lo importante no es la mala leche, que la gente se quede con su mala leche, sino la dificultad de debatir desde un posicionamiento teórico claro.”* (De la Peña, entrevista personal [2012i](#); [2012j](#)).

De la Peña asegura que el conflicto, sobre todo por la forma, fue innecesario. Que podía haberse debatido revisando a fondo posiciones personales sobre el quehacer fotodocumentalista sin ensañarse con nadie. Piensa que a Giorgio Viera *“se le pudo haber preguntado en forma decente: oye, ¿plagiaste?”*. Opina, sin embargo, que ese no fue el problema ya que en el enfrentamiento salieron a relucir *“fobias espantosas que hablaban más de limitaciones personales que de la necesidad de confrontar teóricamente un trabajo”*. Afirma

que no le importa si Giorgio Viera ganó o no ganó el premio, ni si conocía o no conocía la otra fotografía: *“Ni lo defiando ni lo ataco”* asegura. Considera que *“hay muchas explicaciones, incluso psicológicas, para producir una foto similar a otra”* y está convencida de que la cuestión ética es un asunto estrictamente personal. Al respecto, advierte que, *“aunque no le gustaría robar ideas, como todo ser humano imita a los demás”* y confiesa que no puede sentirse *“libre de culpa”* como para asegurar que nunca ha imitado a nadie. Finalmente, concluye que el debate *“fue sano, pero no la forma en que dio”*. (De la Peña, I. [2012j](#); [2012j](#); entrevista personal 15, 16).

En opinión de Rufino del Valle la forma de las protestas y denuncias por la premiación de la obra de Giorgio Viera *“no fueron profesionales, culturales o educativas”*. Considera que el cuestionamiento *“debió haber sido interno mas no público avasallando a un colega, a un profesional o a un artista que al parecer no actuó de mala fe”*. Recuerda además la discreción con que la prensa cubana aborda este tipo de problemas: *“no le da validez a ningún chisme que vaya en contra de la profesionalidad de cualquier persona...” en Cuba eso no existe [...].”* Finalmente agrega que en relación al problema de Viera todos los cuestionamientos y comentarios se dieron en forma personal entre los mismos fotógrafos. (Del Valle, R. [2012b](#); [2012c](#); [2012d](#); Entrevista personal 04, 05, 06).

### **Batallas pírricas**

En esta última etapa los golpes dirigidos a la Bienal, provenientes de un pequeño grupo de fotógrafos, obedecieron, desde nuestro punto de vista, a motivaciones personales colindantes con un agudo resentimiento personal. Golpes camuflados a través del cuestionamiento por una presunta violación de principios éticos que en ese momento ya habían sido superados, en los cuales, supuestamente se debería sustentar el fotoperiodismo: *la objetividad, la ética y la verdad*. De las contradicciones inherentes a las confrontaciones que se dieron en la sexta bienal Pedro Meyer ([2012f](#)) opina que *“muchas de las discusiones no tenían nada que ver ni con la tecnología ni con nada. Tenían que ver, simplemente, con actitudes de protagonismo”* y refiriéndose a Ulises Castellanos asegura que *“lo que quería era figurar”* y que no sabía de los temas ni tenía idea de aspectos conceptuales o intelectuales derivados de su análisis.

Por su parte, sobre el mismo tema, Luis Jorge Gallegos opina que la actitud y las formas banales de discusión por la foto de Giorgio Viera *“dieron pie al protagonismo y que, como en la parabienal, se trató de una actitud descalificativa y sin propuestas”*. Para Gallegos, quien alimentó este tipo de desencuentros, sin ofrecer argumentos, o con argumentos engañosos, fue Ulises Castellanos. A partir de eso -recuerda- *“se empezó a generar una inconformidad que propició que todos los demás levantaran su voz sin proponer elementos*

para la discusión". Asienta que a diferencia de la parabienal, a la bienal le faltó habilidad, pues *"se enfrascó en una discusión al tú por tú con alguien quien no valía la pena, dándole un peso que no tenía"* más adelante, hace un análisis de la foto *Alma en la Azotea* de la cual declara no estar de acuerdo en su premiación. (Gallegos, L.J., [2012d](#); [2012e](#); [2012f](#); [2012g](#); Entrevista personal 13, 14, 15).

Figura 60. Sexta Bienal.  
Confrontación en la ceremonia de inauguración



Años después, al expresar sus opiniones y puntos de vista en declaraciones, conversaciones o entrevistas, algunos manifestarían la fragilidad o puerilidad de ciertos argumentos y conflictos que se presentaron en el proyecto reconociendo la pérdida de vigencia de sus propias razones y motivaciones:

Al ser entrevistado, Ulises Castellanos se deslinda de los movimientos y cuestionamientos a la Bienal y considera que desde entonces no ha habido otro concurso nacional que tenga que ver con el fotoperiodismo. Piensa que dejó cosas positivas al gremio porque a través de ella *"aprendimos a debatir y a conceptualizar lo que queremos de la fotografía mexicana"*. Refiriéndose a Giorgio Viera declara que a través de los cuestionamientos suscitados *"detuvimos de alguna manera esta idea de que se puede construir, preconcebirlo todo y después ir y ganar premios."*(Castellanos, U., [2012c](#), [2012d](#), [2012e](#), [2012f](#), [2012g](#), [2012h](#); Entrevista personal 08, 09, 10, 11, 12, 13).

Para cerrar este capítulo citamos nuevamente a Luis Jorge Gallegos quien refiere que el tipo de fotografías armadas presentadas en la sexta Bienal no son válidas para un concurso de fotoperiodismo. El armar o generar una escena, y acudes a una copia o fusil de otro autor

no tiene sentido, está fuera de lugar. Más adelante, se cometieron muchos errores de todos lados. La Bienal, al defender el premio, polarizó las posiciones de los que criticaban esa premiación. Esto mermó las posibilidades de la Bienal y produjo un final no feliz. Tuvo un final muy básico, triste que no era válido para la bienal. Con ello, la bienal es recordada, sobre todo por las nuevas generaciones, a partir de una sola fotografía (la de Giorgio Viera): el sello de la sexta Bienal. ([Gallegos, J. , 2012d](#); *Entrevista personal 12*)

## **Evolución de proyecto**

A través de estos testimonios puede colegirse la falta de voluntad que algunos participantes mostraron en aquellas etapas álgidas del proyecto, para continuarlo o guiarlo hacia otros cauces y expectativas. La lección es que si hubieran estructurado un espacio de poder real y propio ante el gremio, la toma de la estafeta y la voluntad para continuar con la bienal después de su última emisión les hubiese llevado, consecuentemente, a ocupar como grupo un lugar en la fotografía mexicana. Sin embargo, no sucedió así. Su influencia coyuntural se diluyó para éste y para muchos otros proyectos y espacios futuros. Sin embargo, como todos los proyectos o empresas que evolucionan, esta última experiencia polémica en las relaciones y el desarrollo de las bienales abrió la oportunidad de replantear la función y los objetivos de la Bienal de Fotoperiodismo hacia otros horizontes más allá de los resultados, de vencedores o vencidos, de víctimas o victimarios, a partir de una evolución hacia nuevos rumbos y proyectos. En la sexta bienal el cierre del ciclo era una realidad lógica. Por una parte, la bandera conceptual y teórica, aparentemente legítima, en torno al concepto de ética y verdad en la fotografía, enarbolada por algunos de los que la cuestionaban, el desgaste del colectivo, y por otra la fatiga como coordinador que me impulsaba a emprender otros proyectos personales y académicos, marcaron el destino de la Bienal como concurso fotográfico. A partir de entonces, la necesidad de abordar otras formas de participación y propuestas teóricas relativas al fotoperiodismo exigieron un replanteamiento del esquema original. La Bienal evolucionó entonces, hacia cuatro nuevas actividades más acordes con los nuevos tiempos:

- Un foro internacional, abierto en la red, para la discusión colectiva y el intercambio de puntos de vista en relación con la verdad, la ética y otros conceptos teóricos involucrados en el ejercicio del fotoperiodismo.
- En la sexta bienal durante los momentos más intensos de la polémica, los fotógrafos expresaron en este foro sus puntos de vista, opiniones y propuestas. Actualmente las aportaciones recibidas en el foro pueden visitarse en el sitio oficial de la bienal de fotoperiodismo.
- Dos bienales de cultura y espectáculos, posteriores a la sexta bienal, con proyección iberoamericana. Estas bienales fueron organizadas en 1995 y 1997 conjuntamente con el Auditorio Nacional de la Ciudad de México.

- El Foro Iberoamericano de Fotografía creado a partir de 2005, a través de las redes sociales, como un proyecto abierto a las nuevas tecnologías y al intercambio global entre fotógrafos de Iberoamérica.
- Apoyo para la creación, diseño y coordinación, a partir de 2008, de la *Galería Héctor García* como un espacio para la difusión de la fotografía documental y la conservación de la obra del maestro.
- Proyectos académicos y de investigación en torno a la imagen, con diplomados y actividades docentes conjuntas con la Universidad Nacional Autónoma de México.

### III.6 PROBLEMAS DE EDICIÓN EN LA BIENAL

En este capítulo abordaremos uno de los problemas recurrentes en casi todas emisiones de la bienal: la edición de los conjuntos inscritos. En la mayoría de las ocasiones los trabajos revisados por los jurados presentaban deficiencias en la narrativa, discurso, mensaje, estructura visual o en la calidad de una o varias de las imágenes. Sin embargo algunos de ellos, especialmente los que obtuvieron los premios o menciones, cumplían con estos elementos discursivos.

Al evaluar los trabajos entregados a los concursos de la bienal, algunos jurados observaron un problema tradicional en los fotógrafos de prensa: la dificultad para detectar los elementos significativos y la jerarquización de las estructuras visuales de los mensajes. La narrativa fotográfica empleada no obedecía a reglas y fórmulas lógicas de la retórica fotográfica. Muchos de los conjuntos evaluados por los jurados carecían de congruencia o contundencia en el discurso, transitaron desde la falta de definición en el contenido editorial hasta una deficiente calidad fotográfica en las imágenes individuales que los conformaban. En el acta de selección, el jurado de la tercera bienal escribió:

*En la dinámica de realización de las bienales, una carencia encontrada en los trabajos revisados fue la inexperiencia de algunos de los fotógrafos para construir historias o reportajes en seis a diez imágenes, estructurando una narrativa, un principio, un desarrollo y un final, delimitando la jerarquía de las imágenes hegemónicas, subsidiarias y de liga. (Tercera Bienal de Fotoperiodismo, 1999) .*

Los miembros del jurado de la quinta bienal apuntaron:

*En general, el jurado opina por unanimidad que el fotoperiodista mexicano no sabe editar. Debido, probablemente, a que los propios medios no propician la existencia de editores de fotografía eficaces, tanto en lo conceptual como en la narración informativa. Por lo tanto se recomienda la pertinencia de aprender a narrar historias a partir de un armado de discursos. Aquellos con este interés deberían de tomar cursos y talleres hacia este fin, exhortación no sólo dirigida a los autores sino también a todos los involucrados en esta área e instituciones que los propicien. (Quinta Bienal de Fotoperiodismo, acta del jurado, 2003)*

En esa misma bienal, algunos diarios, como La Crónica, difundieron los conceptos expresados por el jurado en el sentido de que los problemas de edición son recurrentes en el fotoperiodismo. La falta de pericia para editar los discursos:

*“no saben editar y esto se debe, probablemente, a que los propios medios impresos no propician la existencia de editores de fotografía eficaces, tanto en lo conceptual como en la narración informativa”(Licon, 2003).*

A continuación, con base en las experiencias emanadas a lo largo de las bienales y partiendo del concepto descrito por Alejandro Castellanos que define la edición fotográfica como el proceso de “dar más significado a las imágenes dentro de un contexto narrativo” ([Castellanos, A. 2012f](#); entrevista personal 14), incluimos algunos aspectos metodológicos a considerar para optimizar eficacia de los proyectos fotográficos.

## EL PROYECTO FOTOGRÁFICO: Formulación y realización.

A partir del análisis de trabajos seleccionados o premiados en las bienales derivo en algunos conceptos aplicables al eficaz desarrollo de proyectos fotográficos. Como una propuesta pedagógica de esta investigación mencionaré algunos de ellos:

Figura 61. Formulación y realización del proyecto fotográfico



**El esbozo.** Es una lista de elementos organizados jerárquicamente (personajes, escenarios, tiempos, sucesos, noticias, propuestas estéticas, emotivas, etcétera) que permiten delinear, comunicar o expresar el mensaje del fotógrafo; su punto de vista.

**El esquema.** Un esquema sintético con el orden de las ideas, etapas de realización, equipos a utilizar, líneas de investigación, temas a transmitir, así como las relaciones logísticas, institucionales o sociales o personales necesarias para llevarlo a cabo.

**El tiempo.** Como definió Cartier-Bresson. *“De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija el instante preciso. Jugamos con cosas que desaparecen y que, una vez desaparecidas, es imposible revivir”* (Bresson, 2003). Esta fugacidad de la fotografía es justamente lo que exige contemplar los tiempos de realización del proyecto, la ejecución y la cualidad tiempo-espacio de lo retratado.

**Factibilidad y viabilidad.** Se refiere a las oportunidades de realización, detectar los problemas a resolver y las posibilidades de realizarlo.

**Levantamiento de imágenes e información.** Una etapa inicial, después de las primeras aproximaciones al tema es la recopilación de información y materiales iniciales: toma de fotografías, entrevistas, documentos, testimonios y todo aquello que servirá posteriormente para editar el proyecto final.

**Organización y clasificación de la información.** Es básico organizar las fotografías, materiales e información recopilada, por temas, subtemas y tipo de lenguaje (semántica y retórica del discurso). Las imágenes y programas hacen las veces de palabras, y éstas deben estar organizadas jerárquicamente. Las imágenes son ideas aisladas que interactúan para estructurar frases, párrafos y textos más complejos.

**Jerarquización.** Es la selección de las imágenes más significativas por su mensaje, contundencia, valor estético, importancia, oportunidad, etcétera. Lo mismo puede hacerse con la información y demás materiales recopilados.

**Elementos comunicativos de un proyecto foto-testimonial.** Ya seleccionadas las imágenes, se organizan en un conjunto que permita una lectura clara y eficaz del mensaje mediante imágenes independientes o bien apoyadas por textos o pies de foto.

**Elementos comunicativos.** Encontramos así ciertos elementos comunicativos primordiales que definen el género foto-documental por su realización, exposición y fuentes de salida, entre los cuales destacan:

**Eficacia en la inclusión de las imágenes.** Todas las imágenes deberán tener un contenido y comunicar algo. Es importante evitar imágenes contrapuestas o reiterativas para que el conjunto cuente sólo con las que aporten elementos informativos, formales o estéticos; y si algún punto no está claramente descrito y alguna imagen aporta la parte faltante, aquella deberá rescatarse aunque carezca del contenido informativo o formal deseado.

**Estructura del conjunto.** Un conjunto de fotografías, un fotorreportaje o un ensayo posee una estructura comunicativa similar a un texto escrito; esto es, contiene un lenguaje retórico y sus imágenes adquieren el valor de palabras, por lo que pueden formar frases, párrafos, oraciones y textos complejos. Inclusive imágenes “neutras” o abstractas pueden representar un silencio que, como sucede con la palabra escrita, enfatiza el discurso. Como en los textos, los discursos fotográficos pueden escribirse mediante imágenes en múltiples formas y matices, dependiendo de la forma de sentir y comunicar del fotógrafo o editor. Hay conjuntos que narran en un formato lineal, en el que una foto conduce a la siguiente, y así sucesivamente. Este tipo de lectura corresponde casi siempre a temas cronológicos, secuenciales o descriptivos. También se puede organizar el discurso por temas; en este caso el discurso está definido por los significados independientes o por su relación con el conjunto. Es casi imposible



enlistar todas las posibilidades de estructuración o presentación de un conjunto, pues dependen de su intención comunicativa y de los elementos con los que cuenten para generar un discurso coherente, contundente y claro en la información, independientemente de sus valores estéticos o compositivos. Sería difícil enumerar todas las posibilidades de estructurar o presentar un conjunto, pues dependen tanto de la intención comunicativa como de los elementos comunicativos del autor. Podríamos resumir, sin embargo, que la estructura de un reportaje o conjunto debe producir un discurso coherente, contundente y claro en la información, independientemente de los valores estéticos o compositivos que pudieran enriquecerlo.

**Valores fotográficos.** El elemento más importante de un conjunto son las propias imágenes, y sobre ellas gravita la eficacia del mensaje. Como elementos semánticos independientes, las imágenes deben poseer valores formales y contenido claro, y aunque interactúen deberán sustentarse por sí mismas como propuestas autorales en la composición y estructura visual o la narrativa global. En el ámbito periodístico deben testimoniar el contexto del hecho y la prominencia o significado de personajes o situaciones

*Figura 62. Valores e interés en el contenido fotográfico.*



**Contenido.** La información de la serie debe precisar el lugar de los hechos, sucesos o fenómenos y otros elementos y significados como:

**Conflictos.** Confrontaciones sociales, culturales o ideológicas.

**Suspense.** Mensajes icónicos-verbales que registran hechos cuyo desenlace está pendiente; es decir, que conservan el interés de los lectores.

**Consecuencias.** Mensajes icónico-verbales que captan sucesos en los que se perciben las secuelas de un hecho.

**Proximidad.** Cercanía de los hechos a la comunidad receptora del mensaje.

**Inmediatez.** Proximidad de los hechos en el tiempo.

**Contenido y forma.** He considerado la dicotomía inseparable contenido-forma en la construcción de mensajes visuales y algunas pautas sobre los elementos necesarios que, organizados, son parte de la composición fotográfica. Por otra parte, considero que deben precisarse las cualidades y posibilidades técnicas para apoyar la estructura del discurso y el mensaje.

## EDICIÓN DEL PROYECTO.

Es el proceso de selección, jerarquización, clasificación, organización y presentación (en un determinado formato, soporte o medio) de las imágenes fotográficas: el ordenamiento destinado a estructurar un discurso claro, coherente y contundente que comunique la información o mensaje que intenta transmitir el fotógrafo o el medio. En ella encontramos la articulación de un doble significado: cada foto contiene un mensaje particular, que a su vez genera un significado global en el discurso seriado de las imágenes. El trabajo de selección permite detectar los elementos significativos del mensaje y de las imágenes, para ubicarlos en secuencias que los definan eficaz y contundentemente. Este proceso, muy similar a la curaduría porque busca conservar la coherencia de significados, debe tomar en cuenta la articulación del mensaje para garantizar una eficaz lectura por parte del destinatario. La edición de las imágenes puede efectuarse considerando diversos criterios o referentes:

*Figura 63. Edición del proyecto fotográfico*



**Descripción.-** Perfila los elementos del tema y analiza los aspectos y componentes del problema o fenómeno descrito a partir de la observación y el análisis.

**Exposición-argumentación.-** Contiene las tres estructuras fundamentales de un proyecto de investigación: formulación de afirmaciones o hipótesis iniciales, argumentación en torno a éstas, entendidas como datos y observaciones útiles para convencer al lector de su validez, y conclusiones finales que las comprueban. Los discursos fotográficos argumentados se generan a partir de razonamientos lógicos.

**Esteticismo.** - Valores formales y simbólicos relacionados con la belleza y la emoción estética.

**Interés y persuasión del discurso.-** Es la virtud comunicativa de atraer el interés generando simpatía, curiosidad o involucramiento del público hacia el proyecto. Para ello es preciso exponer los elementos centrales de la tesis, el contenido temático, las relaciones entre los temas y las opiniones personales del fotógrafo basadas en aspectos teóricos, conceptuales, históricos, filosóficos, o con base en experiencias, vivencias y conocimientos previos. Este punto incluye también información y/o testimonios claros y puntuales sobre sucesos, personajes, eventos, fenómenos sociales, emociones, sentimientos, reflexiones concretas o

abstractas, argumentaciones ideológicas, etc. El interés y la persuasión emanan de una idea inicial que atrae, cautiva la atención, motiva la lectura del conjunto e induce a la reflexión por parte del lector.

**Contundencia del discurso.-** Información y/o testimonios sobre sucesos, personajes, eventos, fenómenos sociales, reflexiones o conceptos. La contundencia emana de una idea inicial convincente que motiva a la lectura del conjunto e induce a la reflexión.

**Narrativa.-** Comprende los códigos comunicativos del lenguaje y el discurso: estructura, retórica, exposición, argumentación, interés y persuasión; consecuencias, causas y efectos. Entre otros conceptos, la narrativa describe también afinidades, antagonismos, semejanzas, diferencias, contrastes y relaciones de tiempo.

**Contenido.-** Son los aspectos informativos, testimoniales, teóricos, conceptuales, históricos, filosóficos: experiencias, vivencias o conocimientos transmitidos.

**Imagen y texto.-** Los conjuntos fotográficos o las fotos individuales pueden incluir textos o pies con información relacionada o importante.

## EL REPORTAJE EN LAS BIENALES

*Figura 64. Francisco Olvera. Fotorreportaje.  
Segunda Bienal de Fotoperiodismo*



*Erase una vez una noche*

Francisco Olvera

Primer Premio Fotorreportaje

Segunda Bienal 95-96



En otra categoría están los fotorreportajes en los que la imagen es parte fundamental. Éstos se sustentan por sí mismos sin necesitar el refuerzo de los textos. Como hemos visto, para Barthes esta relación entre lenguaje escrito y fotografía establece las posibles relaciones de connotación de los mensajes fotográficos.

*"[...] la estructura de la fotografía dista de ser una estructura aislada; mantiene, como mínimo, comunicación con otra estructura, que es el texto (titular, pie o artículo) que acompaña siempre a la fotografía de prensa. Dos estructuras diferentes (una de las cuales es lingüística) soportan la totalidad de la información; estas dos estructuras concurren, pero, al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse: en una (el texto), la sustancia del mensaje está constituida por palabras, en la otra (la fotografía), por líneas, superficies, tonos. Además, las dos estructuras del mensaje ocupan espacios reservados, contiguos pero no "homogenizados" [...]" (Barthes, 1986: P. 12)".*

Bajo este parámetro teórico, dichas funciones son fácilmente reductibles al espectro pragmático, mediante el cual el contenido de las series fotográficas se edita apoyado en el texto, o bien el texto se suprime, quedando cuando mucho el título de la imagen como referencia. Sin duda el parámetro del reportaje es donde resulta más evidente esta relación, en tanto que permite profundizar ampliamente en los temas tratados mediante las imágenes. Podemos extraer de ello la autonomía que la imagen, para ser icónica o significativa en el mensaje debe conservar respecto al texto. Una imagen dependiente de la palabra escrita no se sustenta por sí misma, es una imagen parcial, no lograda o ambigua. Esta profundización también es un camino hacia el mayor involucramiento de quien retrata, a fin de extraer de la imagen el contenido íntegro del mensaje. Esto lo define Cartier-Bresson al referirse a la diferencia en las posibilidades de expresión y comunicación a través de imágenes o textos:

*De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija el instante preciso. Jugamos con cosas que desaparecen y que, una vez desaparecidas, es imposible revivir. No se puede retocar el tema; como mucho se puede hacer una selección de imágenes para la presentación del reportaje. El escritor dispone de tiempo para reflexionar antes de que la palabra se forme, antes de plasmarla en el papel; puede enlazar varios elementos. Hay un periodo en que el cerebro olvida, una fase de asentamiento. Para nosotros, lo que desaparece, desaparece para siempre jamás: de ahí nuestra angustia y también la originalidad esencial de nuestro oficio..." (Cartier Bresson, 2003, p. 18).*

Sin embargo, en la práctica fotográfica, estas dos categorías -imágenes y textos- se manifiestan en una amplia gama de posibilidades: En algunos discursos las imágenes son los ejes de la información, no requieren de la palabra escrita, se sustentan por sí mismas a través del lenguaje gráfico, En otros, hay imágenes que conviven al mismo nivel con el texto; en estos el lector extrae información importante y significativa tanto de las imágenes como de los textos que las acompañan, el texto y la imagen se refuerzan al mismo nivel. En el extremo opuesto

encontramos mensajes cifrados a través de textos que utilizan a la imagen como punto de apoyo o complemento para señalar, enfatizar o ilustrar conceptos aislados. La imagen pierde jerarquía en el mensaje, se convierte en un recurso ilustrativo sin mayor alcance o contundencia. Aunque a distintos niveles, en estas tres vertientes o en cualquier otra derivación de ellas la imagen está presente y definida por la intención original o el grado de eficacia del fotógrafo al momento de realizarla, editarla o integrarla al discurso final.

## IV. SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

### Síntesis, conclusiones y utilidad de este documento

Como apuntábamos en los capítulos introductorios de este documento, la Bienal de Fotoperiodismo fue un evento significativo para la cultura y el periodismo mexicano. Las experiencias de los participantes en cada una de las emisiones, el legado de sus testimonios gráficos derivados de las intensas polémicas y confrontaciones gremiales, teóricas e ideológicas forman ya parte del patrimonio cultural, social e histórico de México en un capítulo que hasta el momento de iniciar esta investigación no había sido registrado o reseñado. Las discusiones y reflexiones generadas por algunos participantes y protagonistas manifestaron la necesidad de abordar la comprensión de algunos conceptos teóricos y metodológicos relacionados con la comunicación a través del fotoperiodismo, la narrativa, codificación, denotación y resignificación de las imágenes, y otros conceptos inherentes a procesos comunicativos e incluso creativos dentro del fotoperiodismo. Por otra parte, las experiencias individuales, colectivas e incluso, las intensas discusiones gremiales, conceptuales y personales que se dieron en algunas de las emisiones denotaron la necesidad de reflexionar en torno de algunos temas relacionados con el fotoperiodismo. Temas fundamentales como la verdad, la ética profesional, las posibilidades de categorización y clasificación genérica de las imágenes, la narrativa de los discursos y los procesos de edición en los proyectos.

En cuanto a los conceptos éticos y deontológicos de la imagen, la investigación me llevó a reseñar una de las principales polémicas de la bienal: el cuestionamiento de la verdad en el fotoperiodismo. En este punto, una aportación fue reseñar, a través de la polémica surgida en la Bienal, el derrumbe de algunos paradigmas y el surgimiento de nuevos conceptos sustentadores de la esencia ética y testimonial de las fotografías. El desarrollo de este tema y la consulta de textos reflexivos de algunos autores nos permitieron abordar, cuestionar o afirmar algunos paradigmas y conceptos relacionados con la objetividad, la libertad y la verdad. La clasificación y categorización genérica de las fotografías en el fotoperiodismo fue un punto de partida para replantear algunas concepciones referentes al significado o codificación de las imágenes, la lectura y aplicación de los procesos creativos o discursivos relativos a la comunicación fotodocumental.

La narrativa en las imágenes y la edición de proyectos, derivadas de las reiteradas carencias en los procesos de edición manifestados por los fotógrafos participantes en las bienales al abordar proyectos documentales y periodísticos, revelaron la necesidad de contar con materiales académico-pedagógicos, como apoyo para formular y estructurar la narrativa, proyectos o propuestas visuales y comunicativas

Finalmente, el documento consideró importante testimoniar en un registro histórico los antecedentes, desarrollo, eventos, proyectos y actividades desarrolladas a lo largo de los años en que se llevaron a cabo las bienales. Esta reseña, presentada en el anexo puede ser consultada en la red a partir del link <http://www.fotoperiodismo.org/bienal.html> .

Este anexo reseña de los sucesos, actividades, proyectos, productos, logros e inclusive problemas y confrontaciones que se dieron a lo largo de todos esos años. La descripción y relatoría se apoyó en experiencias personales como creador y coordinador de las bienales y en los testimonios de otros protagonistas del proyecto. Otras fuentes para la reseña histórica fueron los documentos producidos dentro de las bienales, foros a través de la red, publicaciones en los medios y los intensos debates que se dieron a nivel nacional e internacional. Su integración dará mayor sustento al documento como futura fuente de información y consulta histórica. En las distintas emisiones de la Bienal de Fotoperiodismo participaron, entre muchos otros, un gran número de fotógrafos, periodistas, académicos y público interesado en la fotografía y el periodismo. Sus experiencias y testimonios son muy valiosos para el registro y el estudio de esta etapa de la fotografía mexicana. Si la información proporcionada por ellos y la que como coordinador del proyecto conservo, no hubieran sido registradas y sistematizadas históricamente es probable que con el paso del tiempo se olvidara o perdiera. Lo mismo hubiera sucedido con la extraída de archivos personales.

Como mencioné anteriormente concluyo que la Bienal de Fotoperiodismo, con sus testimonios, documentos, proyectos y las imágenes conservadas en sus acervos, es una ventana al momento histórico y social de México en el periodo comprendido de 1994 a 2007. Este documento permitirá consultar y revisar algunos aspectos históricos, teóricos, sociales, gremiales y fotográficos que conformaron el trayecto de la fotografía periodística de México en ese lapso de tiempo.

### **Reflexiones teóricas**

La consulta de los textos y de las fuentes relativas a los conceptos éticos que rigen al periodismo y a la fotografía a partir de la intensa polémica que la Bienal generó, me permitieron obtener algunas conclusiones teóricas y conceptuales derivadas de las hipótesis formuladas hacia la comprensión de algunos temas inherentes al ejercicio del fotoperiodismo.

A través de los distintos capítulos y temas del documento podremos asomarnos a este período de nuestra fotografía y extraer, de las experiencias y legado de los participantes, valiosos materiales para el estudio, reflexión, conocimiento y ejercicio de la profesión.

## **EL CONCEPTO DE REALIDAD: TECNOLOGÍA, PERCEPCIÓN ÉTICA Y VERDAD.**

En la hipótesis que planteo al inicio de la investigación relaciono algunos conceptos referentes a la objetividad, la verdad y la realidad en la fotografía, en especial la periodística o la denominada documental. Estos conceptos aceptados en el ejercicio del fotoperiodismo se han transformado a partir de una nueva realidad en lo profesional, en lo tecnológico y en el debate abierto de sus significados. El fotoperiodismo integra hoy distintas connotaciones relativas a la verdad, la ética y la objetividad tanto por parte del fotógrafo como del editor de los medios. Este debate pone en la mesa de la discusión que la realidad no es absoluta o única, sino que está constituida por la conciencia individual. Lo real no es lo que el fotógrafo mira, sino que su visión personal deriva en su propia interpretación.

La polisemia en el mensaje universal del documento fotográfico es la expresión de las distintas lecturas e interpretaciones de públicos diversos. Lecturas que motivan a la reflexión individual sobre fenómenos sociales informativos y generan discursos ideológicos con valores estéticos a partir de discursos ideológicos, emocionales e inquietudes en torno a hechos o situaciones. En la fotografía las múltiples lecturas inciden más allá de las fronteras o los límites de la lente para transformarse en conceptos, significados y códigos comunicativos.

En cuanto a la realidad algunos autores entrevistados coinciden en que transita por senderos diversos, en función de las diferentes percepciones que tienen de ella los fotógrafos. Concluyo así que la ética periodística, está sustentada en la conciencia individual del fotógrafo mismo y en el compromiso que tenga para comunicar sin sesgar o falsear la percepción que tenga de la realidad.

## **LUCHAS DE PODER EN LA BIENAL**

Las bienales, en tanto que eventos surgidos de una organización gremial testimoniaron la confluencia de distintas fuerzas de poder: político, institucional, mediático, de grupo y una diversidad de manifestaciones individuales. Fueron así escenario de conflictos a través de lo ideológico, lo profesional y lo personal. Las mutaciones, legitimaciones y tensiones de poder en la Bienal coinciden con las propuestas de Foucault en el sentido de que las relaciones de poder son parte intrínseca de las relaciones sociales y de que no es posible concebir sociedades o grupos sin este tipo de relaciones ejercidas a través de instituciones o de grupos de decisión como los definió Barthes para la validación de los mensajes y lenguajes.



Foucault en un debate televisivo que en 1971 tuvo con Chomsky refirió que la confrontación personal en distintos niveles y por diferentes motivaciones tuvo un papel importante, tal vez decisivo en el destino del colectivo. Las luchas inmediatas, cercanas a los actores sociales, distantes de objetivos precisos. Luchas individuales.

Más allá de los conceptos teóricos expresados por algunos autores consultados en referencia al poder entre los actores sociales, este fenómeno se dio en las bienales por razones muy puntuales y cotidianas: antagonismos personales, conflictos gremiales, intenciones protagonicas y muchas otras motivaciones simples. Por ejemplo, en el cuestionamiento que en la sexta bienal se dio a la foto de Giorgio Viera, Ulises Castellanos argumentó que el trabajo presentado por el cubano no era una fotografía espontánea o periodística sino planificada e inspirada en los fotógrafos de la Agencia Magnum. De ese hecho, o desde esa trinchera, Castellanos dirigió directa e indirectamente todo un movimiento cuestionador de Viera y de la propia Bienal. Un problema personal que repercutió en una etapa conflictiva del proyecto desde un supuesto cuestionamiento conceptual, temático, genérico, ético y autoral de una imagen.

Estos puntos de vista fueron confrontados a lo largo de la investigación con los de otros participantes y protagonistas, quienes bajo distintos argumentos consideraron que los enfrentamientos se dieron esencialmente por el bajo nivel teórico de algunos participantes, la intolerancia, el protagonismo, o las aspiraciones de poder entre otras motivaciones revestidas por reivindicaciones gremiales, teóricas, conceptuales o éticas.

Después de analizar los distintos puntos de vista, argumentos, criterios e intenciones de los entrevistados o los testimonios registrados en publicaciones y documentos y reseñar las distintas emisiones de la bienal, encontramos que las luchas de poder se dieron en distintos niveles y manifestaciones.

## **CATEGORIZACIÓN GENÉRICA**

Ante la confusión en los criterios de clasificación genérica de las imágenes fotográficas y la importancia que este conocimiento tiene para poder analizar, ordenar, dirigir y abordar los proyectos fotográficos comunicativos incluimos un capítulo especial para analizarlos a la luz de documentos de investigación, publicaciones teóricas de autores especializados como Schaeffer (2004) y de las propias experiencias de las bienales al examinar las imágenes entregadas al concurso, seleccionadas o premiadas. De ello puedo derivar que los géneros fotográficos en el fotoperiodismo puede sustentarse desde distintos niveles: interpretación, aplicación, fin utilitario, tecnología o lectura de las imágenes. Recupero los conceptos de Bernardo Cid, mencionados en esta investigación: analogía, semejanza y motivación inducida.

El análisis de la categorización genérica nos llevó a aceptar que el término género es útil para referencia o para interpretar más que para nombrar o clasificar. Esto porque las intenciones clasificatorias estarán siempre enmarcadas en motivaciones, intenciones o intereses individuales, temporales o incluso coyunturales más que absolutos o rígidos. Los géneros son formas de explicar, abordar o apoyar nuestras propias intenciones comunicativas o creativas. Esto lo definió Jacob Bañuelos al referirse a la valorización y el significado individual de las imágenes.

Podría derivar que los géneros están vinculados con muchos otros conceptos: la historia, la filosofía, el conocimiento estético de la obra del arte y el mensaje como testimonio personal o social. Cuando este tipo de categorizaciones están enclavados como lo define Oweena Forgarty en la memoria colectiva, en la memoria del grupo social. Es entonces cuando el género tiene un sustento mas allá de la etiqueta o la definición aleatoria.

A partir de las propuestas y reflexiones conceptuales que en torno a los géneros incluí en esta investigación propuse algunas vertientes clasificatorias para la fotografía: mensaje, retórica, fin utilitario, medio de comunicación, sujeto fotografiado, tecnología.

Este criterio clasificatorio para la fotografía me permitió más adelante proponer cuatro géneros para categorizar la fotografía periodística, cada una de ellas descrita a partir de sus elementos temáticos y objetivos.

Finalmente en relación con los géneros se delinearon las características temáticas, formales y expresivas de los cuatro subgéneros en el fotoperiodismo como una posibilidad de clarificar y facilitar el análisis del contenido formal, semántico y temático de las imágenes documentales en y los procesos de realización, definición y abordaje creativo de los discursos.



## TECNOLOGÍA

Para concluir el análisis de los temas referentes a la imagen, el lenguaje y el discurso fotográfico reseñé la evolución vertiginosa en los procesos tecnológicos digitales.

La investigación refiere el tránsito tecnológico desde los inicios de las primeras bienales hasta las últimas emisiones. El trayecto marcado por la transformación de lo analógico a lo

digital implicó cambios en la concepción teórica relacionados con la semántica, los lenguajes, la verdad y la ética profesional. En este punto la investigación permitió abordar el imaginario colectivo y los cambios en el quehacer del fotoperiodismo ante el devenir de las nuevas tecnologías.

En referencia a las posibilidades de reproducción de las imágenes digitales retomé el concepto *AURA* definido por Walter Benjaminy supresunta fragilidad ante los procesos de reproducción tecnológica. Discrepo en este punto, pues considero que con el paso del tiempo y a través de su reproducción masiva, la mayoría de las fotografías producidas y entregadas por los fotógrafos a las bienales han potencializado el valor y la contundencia de su mensaje original.

Bajo diferentes perspectivas retomé la relación entre individuo, ideología, imagen, discurso y significación derivada de los aspectos tecnológicos en la producción de imágenes, a partir de las posturas de Cartier Bresson para quien la fotografía es el reflejo del ojo en la película como una fuente de poder sobre el espacio y el tiempo y las propuestas de Barthes. Al examinar este tema concuerdo con Eugene Smith, Pedro Meyer y Alejandro Castellanos en los cuestionamientos sobre la objetividad del fotógrafo más allá de sus posibilidades interpretativas, y sostengo la tecnología ha influido en las transformaciones del discurso y la distribución de las imágenes ola permanencia de las posibilidades comunicativas de los fotógrafos, los referentes de veracidad, objetividad, credibilidad y en la formas de ver, leer las imágenes y significar el mundo.

En referencia a los soportes digitales fotográficos y la descontextualización iconográfica de las imágenes, siguiendo a Joan Fontcuberta, el surgimiento de un nuevo estado de la fotografía se abre paso mas allá de la memoria y arriba a la construcción de un sentido más allá de la realidad.

## **BIENAL E IMAGINARIO COLECTIVO**

En torno al lenguaje, al discurso fotográfico, a los procesos semióticos de significación y re-significación de las imágenes a través de la temática abordada en las bienales, los conceptos nos llevaron a discurrir en torno a la emancipación ética e ideológica de los autores ante sus medios y las innovaciones tecnológicas que transformaron el discurso en el trayecto, al constatar desde lo eminentemente documental o periodístico en las primeras, hasta las complejas fórmulas compositivas y discursivas avecindadas con el diseño gráfico recurrentes en las últimas emisiones. Esto nos indica que la contundencia del mensaje y la información en la fotografía documental es independiente de los recursos técnicos a través de los cuales se genera. La comunicación, el espíritu y la esencia de la imagen es independiente de las formas o de las herramientas utilizadas.

A la luz de los conceptos de re-significación abordados en el texto, derivamos que en la Bienal de Fotoperiodismo, la esencia de la foto de Giorgio Viera, cuestionada por un supuesto plagio, era muy similar a la producida años antes por el fotógrafo chino Chien Chi Chang. Compartía elementos visuales, temáticos, significados, y aún más; la superaba en su propuesta visual. En este punto concluyo que el valor de una obra no es inherente a su originalidad y que las similitudes entre creadores son parte del proceso creador.

A partir de las posturas opuestas y analizando algunos casos registrados en la bibliografía y documentos consultados o en los testimonios recabados de algunos teóricos y protagonistas de las propias bienales, considero estéril intentar negar u ocultar que la recurrencia a modelos o recursos retóricos previos utilizados por otros autores nos lleva a negar también la evolución de la cultura, el pensamiento y el arte mismo.

## **PROBLEMAS DE EDICIÓN**

La edición de imágenes para crear un discurso fue un problema recurrente en casi todas las emisiones de la bienal y lo es en general en el fotoperiodismo. En la mayoría de las ocasiones los trabajos revisados por los jurados presentaban deficiencias en la narrativa, el discurso, el mensaje, la estructura visual o la calidad de una o varias de las imágenes. Sin embargo algunos de ellos, especialmente los que obtuvieron los premios o menciones, cumplían con estos elementos discursivos.

## **EL PROYECTO FOTOGRÁFICO: Formulación y realización.**

### **EDICIÓN DEL PROYECTO.**

En relación con las posibilidades y el potencial comunicativo de los proyectos documentales enumero algunos conceptos aplicables a la selección y organización temática de las fotografías para abonar a una lectura más clara y eficaz y a enriquecer el contenido del discurso a partir de imágenes o bien en su interacción con la palabra escrita: elementos comunicativos, eficacia en la inclusión de las imágenes, estructura del conjunto, valores fotográficos, contenido y forma. Nos referimos así a conceptos definitorios como los procesos de selección, clasificación y ordenamiento de las imágenes, formatos, soportes, definición mediática a partir de múltiples criterios o referentes y a la presentación de los proyectos, como elementos necesarios en la construcción de un discurso.

Referente a estos temas elaboré materiales pedagógicos que incluyen los conceptos y elementos más significativos de ellos.

## RESEÑA HISTÓRICA

En el anexo hago una reseña de los sucesos, actividades, proyectos, productos, logros, problemas y confrontaciones que se dieron a lo largo de todos esos años. Considero que la integración de estos indicios da mayor sustento al documento como fuente de información y consulta histórica.

Se incluyeron las etapas previas a las bienales a partir de los últimos años del Consejo Mexicano de Fotografía, exposiciones previas en especial la de *Más Allá de la Información* en el Museo Mural Diego Rivera, las seis bienales de fotoperiodismo realizadas de 1994 a 2005, así como los proyectos posteriores derivados de ellas, las dos bienales de cultura y espectáculos y el certamen Las sociedades latinoamericanas celebradas con el Auditorio Nacional de 2005 a 2007.

La reseña histórica se incluye en la versión digital publicada en la red, en el sitio

<http://www.fotoperiodismo.org/bienal.html>

## **CONSIDERACIÓN FINAL.**

Desde mi punto de vista el documento cumplió con los objetivos que lo motivaron: reseñar los hechos históricos y sociales del proyecto en el marco referencial de la fotografía periodística y registrar la evolución de las formas de concebir y ejercer la fotografía por los periodistas. Por otra parte, al recorrer los textos, las referencias teóricas y conceptuales de los autores consultados y escuchar las opiniones de los entrevistados, podemos extraer información en torno a la evolución del lenguaje y la retórica discursiva de los fotógrafos en ese periodo, principalmente a partir de la aparición de las tecnologías digitales, que como ya reseñamos, coincidieron con las primeras épocas del proyecto.

Considero que una de las opciones más importantes para difundir y compartir este trabajo será a través de su publicación en el internet y en las redes sociales. A través de esas plataformas las posibilidades de llegar a un público amplio serán mayores. Aprovechando esos canales y un foro que abriré en la web al momento de su publicación, los interesados en consultarlo podrán intercambiar opiniones y puntos de vista para alimentar y enriquecer su potencial académico y pedagógico. El documento intenta ser una herramienta multimedia abierta, a través de los medios alternativos, para el intercambio de experiencias e información entre fotoperiodistas, estudiantes, académicos e investigadores del tema.

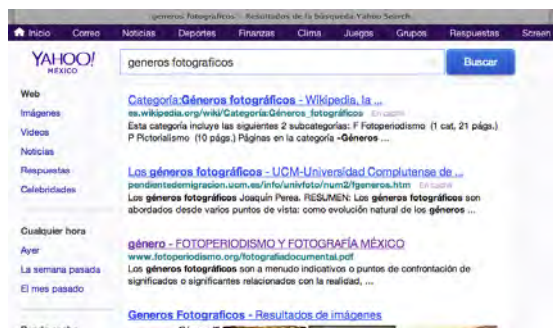
## ACEPTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN: PRIMERAS EXPERIENCIAS

A continuación hago un recuento de las primeras experiencias pedagógicas de la investigación.

### 1. PUBLICACIÓN EN YAHOO: 2012

A lo largo de las distintas etapas de realización comprobé la aceptación y eficacia del documento y de las principales hipótesis formuladas. La primera experiencia de ello fue en 2012 con la publicación, en el buscador Google en la red, de uno de los temas iniciales: los géneros fotográficos. La sorpresa fue grande al percatarme de la gran aceptación y acogida que el público dio al documento. En muy poco tiempo fue consultado por miles de personas, algunas de las cuales lo difundieron o utilizaron en diversos círculos académicos y profesionales. Así, el link de la publicación logró ubicarse, casi de inmediato, en el primer lugar de algunos buscadores a través del título: *GÉNEROS FOTOGRÁFICOS*. Una vez publicado el documento, los mensajes que recibimos fueron optimistas: consultas temáticas, opiniones teóricas y solicitudes para utilizar, reproducir el texto o bien para integrarlo a programas de estudio de algunas escuelas e incluso universidades.

Figura 65. Primeras etapas de difusión en la web



[https://mx.search.yahoo.com/search?fr=chr-greentree\\_sf&ei=utf8&iic=12&type=997063&p=generos%20fotograficos](https://mx.search.yahoo.com/search?fr=chr-greentree_sf&ei=utf8&iic=12&type=997063&p=generos%20fotograficos)



<http://en.calameo.com/read/000591190bb63da429180>



<http://issuu.com/javieroquendo/docs/fotografiadocumental>



[http://www.scribd.com/doc/227847392/Foto-Graf-i-a-Documental-force\\_seo](http://www.scribd.com/doc/227847392/Foto-Graf-i-a-Documental-force_seo)



[http://www.scribd.com/doc/227847392/Foto-Graf-i-a-Documental#force\\_seo](http://www.scribd.com/doc/227847392/Foto-Graf-i-a-Documental#force_seo)

## 2. UTILIZACIÓN COMO INFORMACIÓN TEÓRICA EN ESCUELAS Y UNIVERSIDADES:

A partir de la difusión intensa que tuvo ese tema en la red. Recibí comentarios muy positivos y solicitudes de escuelas, universidades, centros educativos o incluso de estudiantes, profesores o investigadores para incluir este texto en sus programas de estudio. Por supuesto accedimos a compartirlo con fines académicos.

## 3. MATERIAL PEDAGÓGICO: 2012

Con las conclusiones de la investigación diseñé una herramienta pedagógica para la enseñanza del fotoperiodismo y la fotografía testimonial. Este material consistió en una serie de tarjetas temáticas y conceptuales para ser utilizadas en clases, cursos y talleres presenciales. La aplicación de este material en diversos cursos, seminarios y clases universitarias comprobarían su eficacia en la aplicación de los distintos conceptos temáticos del documento para la enseñanza de la fotografía y el fotoperiodismo.

El contenido de estos materiales puede consultarse en el siguiente link:

<http://www.fotoperiodismo.org/BIENAL/INVESTIGACION/PDFS/material.pdf>

*Figura 66. Material pedagógico.  
Primeras aplicaciones académicas*









## V. BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y CITAS.

- AGUSTIN. (1956). *De trinitate*. (p. 577), Madrid: BAC.
- ANDRADE, Y. (2012). Entrevista personal 05. Recuperado de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=GtbUzYjK\\_3c&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=GtbUzYjK_3c&feature=youtu.be)
- ANGREMY, J. (2004). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- APERTURE, FOUNDATION INC. (1993). *On Location*. N.Y. : Catalog-Compilation.
- APORREA.ORG. (2011). *Jefe de la CIA autorizó destruir videos sobre torturas en 2005*.  
Comunicación popular para la construcción del socialismo del siglo XXI.  
Recuperado de <http://www.aporrea.org/tiburon/n155369.html>
- ARANDA, C. (10 Junio 2005). *Al cierre*. Diario Monitor. México.
- ARIDJIS, P. (2012a). *Entrevista personal 01*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=Au6k0YL5jDk&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 02*. Recuperado de:  
[http://www.youtube.com/watch?v=QY2DTAk\\_yoE&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=QY2DTAk_yoE&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 03*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=PmOnV2uLXNo&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012d). *Entrevista personal 04*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=tMTcBL3E1sQ&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012e). *Entrevista personal 06*. Recuperado de:  
[http://www.youtube.com/watch?v=4dLCct\\_vLKk&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=4dLCct_vLKk&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012f). *Entrevista personal 07*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=xpzzpCGix1q&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012g). *Entrevista personal 08*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=udl5W8SUNP0&feature=youtu.be>
- ARROYO, A. (2000). *Ética de la imagen*. Madrid: Ed. Laberinto.
- AUDITORIO NACIONAL. (2012). *Bienal de Espectáculos 2005*. Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/AUDITORIO/foro.htm](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/AUDITORIO/foro.htm)
- \_\_\_\_\_. (2012). *Galardón Iberoamérica 2005. Acta del Jurado: Sexta Bienal de Fotoperiodismo*. Recuperado de:  
<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/GALARDON/jurado/Actajurado.html>
- \_\_\_\_\_. (2012). *Galardón Iberoamérica. Las sociedades Latinoamericanas*. Recuperado de:  
<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/GALARDON/giorgivierapremio/Index.html>
- BAEZA, P. (2003). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Ed. Nuria Cabrera.
- BAÑUELOS, J. (2008). *Fotoperiodismo: Imgen, Verdad y Realidad*. Foro Iberoamericano de Fotografía. Textos y ensayos. México.  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/textos\\_sexta/JACOB.HTM](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/textos_sexta/JACOB.HTM)
- BARTHES, R. (1982). *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_. (1993). *La aventura Semiológica*. Barcelona: Ed. Paidós.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Capítulo 1 (p. 11). "La escritura de lo visible. La imagen. El mensaje fotográfico". México: Ed. Paidós.
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad*. México: Ed. Ítaca.
- BEQUER, C. (2011a). *Por un fotoperiodismo ético. Sexta Bienal de Fotoperiodismo*.  
*Teoría y análisis*. Recuperado de:  
<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/becquer.htm>
- \_\_\_\_\_. (2011b). *El documentalismo fotográfico. Sexta Bienal de Fotoperiodismo. Teoría y análisis*. Recuperado de:  
<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/bequer2.htm>
- BERGER, J. (1975). *Modos de ver*. Barcelona: 2ª Edición Gustavo Gili 5ª Reimp.
- BIENAL DE FOTOPERIODISMO (2001). *A 8 años de la bienal: Catálogo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de la Imagen.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Sexto Catálogo*. México: Lente por lente: Foro Iberoamericano de Fotografía.
- BRESSON, CARTIER, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Trad. Nuria Pujol Valls. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

- CABRALES, R. (2012a). *Entrevista personal 01*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=xEtrpzUrn84&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 02*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=yTUyP-A2X1U&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 05*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=PWMYH9Sq06c&feature=youtu.be>
- CASTELLANOS, A. (2012a). *Entrevista personal 03*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=xOxmX0bKV0&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 05*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=hud3llvODiQ&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 09*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=iFIXXgRzIRc&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012d). *Entrevista personal 11*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=rFvBQJHhGyl&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012e). *Entrevista personal 13*. Recuperado de:  
[http://www.youtube.com/watch?v=hP2v\\_svf9M&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=hP2v_svf9M&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012f). *Entrevista personal 14*. Recuperado de:  
[http://www.youtube.com/watch?v=G3Uw\\_oRCLGM&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=G3Uw_oRCLGM&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012g). *Entrevista personal 16*. Recuperado de:  
[http://www.youtube.com/watch?v=G3Uw\\_oRCLGM&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=G3Uw_oRCLGM&feature=youtu.be)
- Castellanos, A. (2012h). *ENTREVISTA PERSONAL 17*. RECUPERADO DE:  
[https://www.youtube.com/watch?v=WXWEF\\_SPJXO&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=WXWEF_SPJXO&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012i). *Entrevista personal 19*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=waApFroCu0w&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012j). *Entrevista personal 20*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Lb7P5EmgWb8&feature=youtu.be>
- CASTELLANOS, U. (2012a). *Entrevista personal 06*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=r00FB4Eucyk&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 07*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=38y4zhsx56Y&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 08*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=fFnRyxNbyhU&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012d). *Entrevista personal 09*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ElpxEOSKh2c&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012e). *Entrevista personal 10*. Recuperado de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=htdWCN8ct\\_E&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=htdWCN8ct_E&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012f). *Entrevista personal 11*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=y-QpDxOdWKQ&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012g). *Entrevista personal 12*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=GGqgAuN-i1A&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012h). *Entrevista personal 13*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=d1j0bXj5gKq&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012h). *Entrevista personal 14*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=UyEeC97clj&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012). *De premios al talento y un engaño atroz. Sexta bienal de Fotoperiodismo. Síntesis de prensa*.  
 Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/sintesisprensa/prensa%20web/internetimages/ulises.htm](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/sintesisprensa/prensa%20web/internetimages/ulises.htm)
- CHOMSKY Y FOUCAULT (1971) EL MEMORABLE DEBATE ENTRE FOUCAULT Y CHOMSKY  
 DE: SOCIÓLOGOS. BLOG DE SOCIOLOGÍA Y ACTUALIDAD 2013. EN:  
<http://sociologos.com/2013/06/27/el-memorable-debate-entre-foucault-y-chomsky/>
- CID, A. (2008). *La Semiótica en la lectura de la fotografía*. En: . *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Comp. Ed. Siglo XXI. México. 2008

- CLARO L. (2008). Los Géneros Fotoperiodísticos: Aproximaciones Teóricas. *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*.
- CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA A.C. (1978). *Hecho en Latinoamérica I. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México: Ed. CMF / INBA.
- \_\_\_\_\_. (1981). *Hecho en Latinoamérica II. Memorias del Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México: Ed. CMF. INBA.
- \_\_\_\_\_. (1994). *Primera Bienal de Fotoperiodismo*. Responsables de la edición: Enrique Villaseñor y Armando Cristeto.
- CONTRERAS, C. (2012a). *Entrevista personal 01*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=TPNkiymZVc&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 02*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=LS6LSpHtF18&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 03*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=ZSy9GtQUg2k&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012d). *Entrevista personal 04*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=LaWDMu-ypN4&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012e). *Entrevista personal 05*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=tiDQFy5EpCc&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012f). *Entrevista personal 06*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=V6ikwjcRFi4&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012g). *Entrevista personal 07*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=65aLdDZDuyk&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012h). *Entrevista personal 08*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=ubkRBeJY2F8&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012i). *Entrevista personal 09*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=WjAfm9Rkh3A&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012j). *Entrevista personal 10*. Recuperado de: [http://www.youtube.com/watch?v=dOBE\\_IX\\_Ewg&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=dOBE_IX_Ewg&feature=youtu.be)
- CRISTETO, A. (2012a). *Entrevista personal 07*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=7uT3ytSuRr0&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 08*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=dio7cDqgoEq&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 11*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=IndMt7IVExg&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012d). *Entrevista personal 12*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xuUCAYS1T74&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012e). *Entrevista personal 13*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=YX9fxn3Uo2k&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012f). *Entrevista personal 14*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Am4AsrFe53M&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012g). *Entrevista personal 15*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Am4AsrFe53M&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012h). *Entrevista personal 16*. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=gimxn\\_FM9do&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=gimxn_FM9do&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012i). *Entrevista personal 17*. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=8FtEjGUO\\_yQ&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=8FtEjGUO_yQ&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012j). *Entrevista personal 18*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=rXsNh5BZIEw&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012k). *Entrevista personal 10*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=jWaemOWmaRo&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2014) *Convocatoria a Asamblea General Extraordinaria*. Consejo Mexicano de Fotografía. Centro de la Imagen. 24 de Julio 2014. México, D.F.

- CRUZ, M. (1993). *Fotografía de Prensa en México: 40 reporteros gráficos*.  
/Textos Miguel Angel Granados Chapa, Humberto Mussacchio. México:  
Ed Procuraduría General de la República.
- CUARTA BIENAL DE FOTOPERIODISMO. (Mayo 2 2001). *Convocatoria*. Boletín de prensa.
- DE LA PEÑA, I. (2008). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Comp. México: Ed. Siglo XXI.  
Coordinación de Ileri de la Peña.
- DE LA PEÑA, I. (2012a). *Entrevista personal 01*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=wBp2U6Tx3AQ&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 03*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=li0auaZOMPA&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 05*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=P2SqCvVr4lq&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012d). *Entrevista personal 06*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=bZ73v2yNcvM&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012e). *Entrevista personal 08*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=SUq4OunFqHo&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012f). *Entrevista personal 12*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=7P1hNQQ4b3q&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012g). *Entrevista personal 13*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=MYhhM2ONaMc&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012h). *Entrevista personal 14*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=3NMNX23wzdE&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012i). *Entrevista personal 15*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=-FqgbrJrIQ&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012j). *Entrevista personal 16*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=eNIE3wCk7Y&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012k). *Entrevista persoanal 19*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=i4teB4q9Gfg&feature=youtu.be>
- DEBROISE, O. (2005). *Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*.  
Ed. Gustavo Gilli: Barcelona, España.
- DEL VALLE, R. (2012a). *Entrevista personal 03*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=LIDMT0JfSc&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 04*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=euYKNQf7Srs&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 05*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=DxqYsIEAYXk&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012d). *Entrevista personal 06*. Recuperado de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=TG2n\\_YLX09k&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=TG2n_YLX09k&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012e). *Entrevista personal 07*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=xEtrpzUrn84&feature=youtu.be>
- DIANE, A. (2012). *Identical Twins, Roselle, New Jersey. 1967*. Recuperado de:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Identical\\_Twins,\\_Roselle,\\_New\\_Jersey,\\_1967](http://en.wikipedia.org/wiki/Identical_Twins,_Roselle,_New_Jersey,_1967)
- DONIS, D. (2002). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Edit. Gustavo Gilli.
- \_\_\_\_\_. (2004). *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- DORADO, J. (2011). *Negociar la realidad: el ensayo fotográfico según William Eugene Smith*. *Periódico Diagonal Aragón*.  
Recuperado de:  
<http://www.diagonalperiodico.net/aragon/Negociar-la-realidad-el-ensayo.html>
- DREYFUS, H. Y RABINOW, P. (1983). *MICHEL FOUCAULT: MÁS ALLÁ DEL ESTRUCTURALISMO Y LA HERMENÉUTICA*.  
CHICAGO: CHICAGO UNIVERSITY PRESS. P. 18. DE: SANTIAGO CARASSALE Y ANGÉLICA VITALE TRAD. 2001.  
<HTTP://WWW.PHILOSOPHIA.CL/BIBLIOTECA/FOUCAULT/EL%20SUJETO%20Y%20EL%20PODER.PDF>  
Consultado Nov 2012.

- EMARTINCHUK.WORDPRESS.COM. (2011). *Repudian la "manipulación digital" de Perfil*. Recuperado de:  
<http://emartinchuk.wordpress.com/2011/06/17/repudian-la-manipulacion-digital-de-perfil/>
- FOUCAULT, M. (2005). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Capítulo I, Las Meninas, México: Ed. Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. (1992). *El orden del discurso*. Tusquets Editores, Traducción de Alberto González Troyano: Barcelona.
- \_\_\_\_\_. (1999). *Estrategias de poder*. Mexico: Editorial Paidós.
- FOGARTY C. O. (2001). *La iconografía Ritual en el Espiritismo Cruzado. Nuevos Retos para la antropología visual*. Tesis doctoral, Universidad de Oriente, Santiago de Cuba.
- FONTCUBERTA, J. (2003). *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_. (2012a). *Con Texto Fotográfico*. *Revista fotográfica*. Recuperado de:  
[http://www.quesabesde.com/noticias/joan-fontcuberta-cosmonauta-ivan-istochnikov-con-texto-fotografico\\_1\\_4865](http://www.quesabesde.com/noticias/joan-fontcuberta-cosmonauta-ivan-istochnikov-con-texto-fotografico_1_4865)
- \_\_\_\_\_. (2012b). *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. México: Ed. Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_. (2012c). *La Cámara de Pandora. Entrevista A Joan Fontcuberta*. *Aaaarte. Círculo de Bellas Artes*  
 Recuperado de:  
<http://vimeo.com/34226838>
- \_\_\_\_\_. (2012D). *HAY UN TIPO DE FOTOGRAFÍA LÍQUIDA: ENTREVISTA*. MARINA OYBIN. Ñ
- IDEAS. REVISTA DE CULTURA. BUENOS AIRES, ARGENTINA 4 DIC. 2012. EN:  
[http://www.revistaenlinea.clarin.com/ideas/Joaan-Fontcuberta-fotografia-realidad\\_0\\_820717940.html](http://www.revistaenlinea.clarin.com/ideas/Joaan-Fontcuberta-fotografia-realidad_0_820717940.html)
- \_\_\_\_\_. (2012E). *ENTREVISTA FONTUBERTA*. POR JOSÉ ANTONIO MOLINA. PÁGINA EN BLANDO. MÉXICO 2012  
 ENTREVISTA. EN:  
<HTTP://PAGINAENBLANDO.BLOGSPOT.MX/P/ENTREVISTA-FONTCUBERTA.HTML?ZX=981A7C4B7FF61CDD>
- FORO IBEROAMERICANO DE FOTOGRAFÍA. (2011).  
*Memorias de la bienal de fotoperiodismo*. Recuperado de:  
<http://www.fotoperiodismo.org>
- FREUND, G. (1994). *La fotografía como documento social*. México: Versión castellana de Josep Elias. 6a edición. Ed. Gustavo Gili.
- GALLEGOS, L. J. (2011). *I Coloquio de Fotoperiodismo. Cuarta Bienal de Fotoperiodismo. Primer Coloquio de Fotoperiodismo. Cuarta Bienal de Fotoperiodismo*. Recuperado de:  
<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/coloquio2.htm>
- \_\_\_\_\_. (2012a). *Entrevista personal 02*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=CaMEePvt4dA&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 03*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=IUp4syvB8IQ&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 05*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=W9IEQhTSe6Q&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012d). *Entrevista personal 12*. Recuperado de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=8Hu2SpsGM\\_4&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=8Hu2SpsGM_4&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012e). *Entrevista personal 13*. Recuperado de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=N2zMx\\_yZGL0&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=N2zMx_yZGL0&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012f). *Entrevista personal 14*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Mozbl0pR5ZY&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012g). *Entrevista personal 15*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TVHAJQFxfn0&feature=youtu.be>
- GARCÍA, H (2004). *Héctor García. Selección fotográfica: Alfonso Morales Carrillo, Pablo Ortiz Monasterio, Paulina Lavista*. México: CONACULTA/Turner Ediciones.
- GARCÍA, E. (1980). *Ética*. México: Ed. Porrúa.
- GASTAMINZA, F. (2001). *El análisis documental de la fotografía*. Recuperado de:  
<http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm>
- GONZÁLEZ, L. (2004). *La historia de la fotografía como ilusión*. México: Ed. Ilusión.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Vanitas y documentación: La Semiótica. Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental, Compilación*.



- GREENBERG, C. (2012). *Avan Garde and Kitch*. Recuperado de:  
<http://ppdroppo.blogspot.es/1259417642/>
- GROBET, L. (2012a). *Entrevista personal 04*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=nSWtIEOfkFE&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 07*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=aIMSe5bRWi4&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 08*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=EmdizylCHxQ&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012d). *Entrevista personal 10*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=n-Mb-WNi-Ys&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012e). *Entrevista personal 11*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=JDjySbk9h-s&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012f). *Entrevista personal 12*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=vj5T7FxmSMM&feature=youtu.be>
- HÉCTOR GARCÍA GALERÍA-FUNDACIÓN. (2012). *Inaugurada en octubre 2008. Resguarda la obra del maestro y promueve la fotografía mexicana*. Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/GALERIA HECTOR GARCIA/index.html](http://www.fotoperiodismo.org/GALERIA%20HECTOR%20GARCIA/index.html)
- HERRERA, D. (2012). *Recorridos virtuales y panorámicas 360º*. Recuperado de:  
<http://www.agenciadepublicidadmexico.com.mx/visitas-virtuales-panoramicas-virtuales/montaje-melbourne-australia-flinders-station-is/index.html>
- IRIGOYEN, J. (2005). Ideología y procesos urbanos. *Apuntes de la materia. Facultad de Arquitectura. Unidad de Posgrado, UNAM*.
- JAAR, A. (2008). *La política de las imágenes*. Comp.. Georges Didi Huberman, Griselda Pollock, Jacques Ranciere, Nicole Schweizer y Adriana Valdés. Santiago de Chile: Ed. Metales Pesados.
- KRAUSS, R. (1963). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. México: Ed. Gustavo Gili.
- LANGE, DOROTEA (1935) Citada por Newhal, Beaumont. Historia de la Fotografía. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1983
- LICONA, S. (25 de Mayo 2003). *Los fotoperiodistas no saben editar*. Diario La Crónica.
- LÓPEZ, D. (2012). *Mensaje en el foro. Jurado de la Sexta Bienal de Fotoperiodismo. Polémica y debate abierto*. Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/debate\\_frameset.htm](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/debate_frameset.htm)
- LÓPEZ, R. (2012a). *Entrevista personal 01*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=DKmzS8pLBhc&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 02*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=l4qKRuuYMis&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 03*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZA4subNmTIY&feature=youtu.be>
- MAC-MASTERS, M. (11 de Junio 2005) *Amagan fotógrafos con retirar obra de la bienal de Fotoperiodismo*. Recuperado  
[http://www.fotoperiodismo.org/source/html/bienal\\_sexta/DEBATE/ceremonia.htm](http://www.fotoperiodismo.org/source/html/bienal_sexta/DEBATE/ceremonia.htm)
- MATA, F. (2012a). *Entrevista personal 01*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=nonHAWnSydc&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 02*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=KuEaGPPR6Zk&feature=youtu.be>
- MEYER, P. (2009). *¿y a qué me voy a dedicar ahora?*. Recuperado de:  
[http://v2.zonezero.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=963%3Aand-what-should-i-be-doing-from-now-on&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&lang=es](http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=963%3Aand-what-should-i-be-doing-from-now-on&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&lang=es)
- \_\_\_\_\_. (2011). *Henri Cartier-Bresson en la era digital*. Recuperado de:  
[http://v2.zonezero.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1314%3Ahenri-cartier-bresson-en-la-era-digital&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&lang=es](http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1314%3Ahenri-cartier-bresson-en-la-era-digital&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&lang=es)
- \_\_\_\_\_. (2011). *¡Cuidado con lo que ven!. Editorial zonezero.com*. Recuperado de:  
[http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com\\_content&view=article&id=642%3Abe-wary-of-what-you-see&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&lang=en](http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com_content&view=article&id=642%3Abe-wary-of-what-you-see&catid=1%3Apedro-meyers-editorial&lang=en)
- \_\_\_\_\_. (Julio 26 2001). *Exposición Pistas. Miembros del Consejo Consultivo de las bienales de fotoperiodismo. Hoja de Sala*. Galería Digital Epson.



- \_\_\_\_\_. (2014a). *Entrevista personal 2*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=QetFRECFQQY>
- \_\_\_\_\_. (2014b). *Entrevista personal 3*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=NDDIIILOe7us>
- \_\_\_\_\_. (2014c). *Entrevista personal 4*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=wFFcj7tldiU>
- \_\_\_\_\_. (2014d). *Entrevista personal 5*. Recuperado de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=hIApGN-T\\_Us](https://www.youtube.com/watch?v=hIApGN-T_Us)
- \_\_\_\_\_. (2014e). *Entrevista personal 8*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=7kLO3u9sJyk>
- \_\_\_\_\_. (2014f). *Entrevista personal 9*. Recuperado de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=ZdiR3Rj\\_aMk](https://www.youtube.com/watch?v=ZdiR3Rj_aMk)
- \_\_\_\_\_. (2014g). *Entrevista personal 10*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=c0iEh1L9q14>
- \_\_\_\_\_. (2014h). *Entrevista personal 12*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=VOIkQeHgk14>
- \_\_\_\_\_. (2014i). *Entrevista personal 14*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=quM9-BzPyn8>
- MONTIEL, G. (2012a). *Entrevista personal 008*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TzgM6jrpCDU&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 09*. Recuperado de:  
[https://www.youtube.com/watch?v=PruQUr8pQ\\_c&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=PruQUr8pQ_c&feature=youtu.be)
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 10*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=iyJkV01khq0&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012d). *Entrevista personal 11*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=7Z0FszMe58c&feature=youtu.be>
- MOYA, R., LÓPEZ, M. L., DORANTES, S. (2011) *Acta del jurado. 5ª Bienal de Fotoperiodismo. Mayo 17 2003*. Recuperado de: <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/QUINTA/PAGINA%20FINAL/pag.por.prim.texacta.html>
- \_\_\_\_\_. (2012). *Premio Espejo de Luz. Sexta Bienal de Fotoperiodismo*. Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/premioespejo2005/moya.html](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/premioespejo2005/moya.html)
- MURANI, B. (2002). *Diseño y comunicación visual: Contribución a una metodología didáctica*. España.:14a. Edición. Ed. Gustavo Gili.
- NATIONAL PRESS PHOTOGRAPHERS ASSOCIATION. (2014). *Code of Ethics*. Recuperado de:  
[http://www.nppa.org/professional\\_development/business\\_practices/ethics.html](http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html)
- NEWHALL, B. (1991). *Historia de la Fotografía*. Editorial Gustavo Gilly. Edición castellana. Barcelona 2002. Peltzer, Gonzalo. *Periodismo iconográfico*. Madrid: Editorial. RIALP.
- PACHECO, M, A. (2012a). *Entrevista personal 6*. Recuperado de  
<https://www.youtube.com/watch?v=LeaMPwjbns4&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *Entrevista personal 7*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=IFkOwz-lxY&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012c). *Entrevista personal 8*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=eZBfmQH2auQ&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012d). *Entrevista personal 10*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=cyMwFTwAUO0&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012e). *Entrevista personal 11*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=R9LT00qjR1o&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012f). *Entrevista personal 12*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=qbuySxNLMX0&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012g). *Entrevista personal 13*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=zc98xYk8lgo&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012h). *Entrevista personal 14*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=LX64TDyNFuQ&feature=youtu.be>

- \_\_\_\_\_. (2012i). *Entrevista personal 15*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=FrHjR0hkkRM&feature=youtu.be>
- PARABIAL 99. (Febrero 2012.) *Algunos comentarios publicados en los medios en torno a la Bienal*. Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_tcra/parabial.html](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_tcra/parabial.html)
- PEREA, J. (2011). *Los Géneros Fotográficos*. Revista de fotografía Número 2. Recuperado de:  
<http://www.ucm.es/info/univfoto/num2/fgeneros.htm>
- PEREC, A. (2004). *Clasificar la fotografía*. Barcelona: Editorial G. gilli.
- PHILOSOPHERS PROJECT. (2014). *El memorable debate entre Foucault y Chomsky*. Recuperado de:  
<http://sociologos.com/2013/06/27/el-memorable-debate-entre-foucault-y-chomsky/>
- PICAUDÉ, V. Y ARBAZAR, P. (1998) *La confusión de los géneros en fotografía. Versión Castellana: Cristina Zelich (2004)*  
 Editorial Gustavo Gili. Barcelona: Editorial G. Gili. 2004.
- PRIMERA BIENAL DE FOTOPERIODISMO. (2012). *Faustino Mayo. Premio Espejo de Luz 1994*. Recuperado de:  
<http://www.fotoperiodismo.org/source/html/espejodeluz/faustino.html>
- QUINTA BIENAL DE FOTOPERIODISMO. (2012). *II Coloquio Mexicano de Fotoperiodismo. Centro de la Imagen. Programa 2003*. Recuperado de:  
<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/coloquio.html>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española*. 22 edición. Barcelona: Editorial Espasa Calpe.
- REUTER, W. (1994). *Entrevista personal: Fotógrafo. Entrevista personal 1994*. 1994. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=AaLibWu6paQ>
- RUIZ, B. (14 de Abril 1999). *Premian a lo mejor del fotoperiodismo*. Diario Reforma.
- RUIZ B., ZUÑIGA, D. Y GONZÁLEZ, E. (Julio 1999). *Una postura contestataria* Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_tcra/parabial.html](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_tcra/parabial.html)
- SÁNCHEZ, A. (2010). Materialización de la memoria, Escritura y fotografía como representación de la experiencia del viaje en el siglo XIX. *Universitat Pompeu Fabra, Investigación realizada con el apoyo de la Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. División de Estudios Históricos y Humanos. Departamento de Letras*.
- SCHAEFFER, J-M. (2004a). *De las historias de arte a la poética de géneros: La fotografía entre visión e imagen*. Barcelona: G. Gili, 2004.
- \_\_\_\_\_. (2004b). *La fotografía entre visión e imagen*. Barcelona : G. Gili.
- SCHMELZ, I. (24 de Julio de 2014) *Oficio No. CI/D/402/201*. Centro de la Imagen. México, D.F.
- SMITH EUGENE: CITADO POR JOAN FONTCUBERTA EN ESTÉTICA FOTOGRÁFICA. G. GILI. 2011
- SEGUNDA BIENAL DE FOTOPERIODISMO. (2012). *Enrique Metinides. Premio Espejo de Luz 1996*. Recuperado de:  
<http://www.fotoperiodismo.org/source/html/espejodeluz/enrique/foto1.html>
- SEXTA BIENAL DE FOTOPERIODISMO. (2011). *Polémica, debate abierto y foro de discusión. México 2005*. Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/debate\\_frameset.htm](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/debate_frameset.htm)
- \_\_\_\_\_. (2011). *Foro Iberoamericano de Fotografía*. Recuperado de:  
<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/menu.htm>
- \_\_\_\_\_. (2012). *Acta del Jurado. 28 de Mayo de 2005*. Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/acta.htm](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/acta.htm)
- \_\_\_\_\_. (2012) *Convocatorias a distintos eventos. Junio 2005*. Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/convocatorias.html](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/convocatorias.html)
- \_\_\_\_\_. (2012). *Convocatoria al concurso. 2003-2004*. Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/FORMATOS/sextaconvocatoria.htm](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/FORMATOS/sextaconvocatoria.htm)
- \_\_\_\_\_. (2012). *Primer foro abierto. Polémica y debate*. Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/debate\\_frameset.htm](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/debate_frameset.htm)
- TERCERA BIENAL DE FOTOPERIODISMO. (2012). *Walter Reuter. Premio Espejo de Luz 1998*. Recuperado de:  
<http://www.fotoperiodismo.org/source/html/espejodeluz/walter.html>
- \_\_\_\_\_. (2012). *Parabial Evaluación y propuestas. Enrique Villaseñor*. Recuperado de:  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_tcra/evaluacion.html](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_tcra/evaluacion.html)
- XIX THE BRITISH JOURNAL OF PHOTOGRAPHY (1983) Citado por Newhal, Beaumont. *Historia de la Fotografía*. Editorial, Gustavo Gili. Barcelona, 1983.
- TIBOL, R. (1989). *Episodios Fotográficos*. México: Libros Proceso.

- \_\_\_\_\_. (2012a). *Entrevista. Enrique Villaseñor*. Recuperado de:  
<http://www.youtube.com/watch?v=GZCD96WIVSs&feature=youtu.be>
- \_\_\_\_\_. (2012b). *RAQUEL TIBOL 02*. Recuperado de:  
<https://www.youtube.com/watch?v=GZCD96WIVSs&feature=youtu.be>
- VAZQUEZ, F (1981). *Ética y deontología de la información*. Madrid: Ed. Paraninfo.
- VÉLEZ, G. (2011). *Apuntes de periodismo. Diplomado en Imagen. Posgrado de Arquitectura. UNAM. México*.

## PUBLICACIONES, TEXTOS Y ENSAYOS DEL AUTOR

- Villaseñor, E. *Cuba, Nuevos caminos:Salón de Invitados*. Quinta Bienal de Fotoperiodismo. Centro de la imagen. México. D.F. 2003. De: Febrero 2012.  
<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/QUINTA/PAGINA%20FINAL/salon/index.htm>
- \_\_\_\_\_. *De autores, imágenes, procesos y ética fotográfica Ética fotográfica y fotoperiodismo. Fotografía periodística y documental*. Sexta Bienal de Fotoperiodismo. Textos y Ensayos. México. Julio 2005. De: Febrero 2012.  
<http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/villasenor2.htm>
- \_\_\_\_\_. *Parabienal 99. Evaluación y propuestas para el futuro*. Junio 1999. De: Noviembre 2011.  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_tcra/evaluacion.html](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_tcra/evaluacion.html)
- \_\_\_\_\_. *Quinta Bienal de Fotoperiodismo. Presentación*. Mayo 2002. De: Octubre 2011.  
[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/QUINTA/PAGINA%20FINAL/pag\\_por\\_prin/TEXSON.html](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/QUINTA/PAGINA%20FINAL/pag_por_prin/TEXSON.html)
- \_\_\_\_\_. *A propósito de códigos. Textos y ensayos*. Sitio personal.  
<http://www.enriquevillasenor.com/TEXTOSYENSAYOS/MATERIALES/PRESENTACIONES/CODIGOS/inidice.htm>

## PUBLICACIONES MULTIMEDIA DEL AUTOR

- \_\_\_\_\_. *Fotoperiodismo Mexicano. Un autorretrato*. Documental en video. México Foro iberoamericano de Fotografía. De. Abril 2012.  
<http://www.youtube.com/watch?v=84leTI2ggQ4>
- \_\_\_\_\_. *Héctor García: Los maravillosos cincuentas*. Presentación del video 4ª Bienal de Fotoperiodismo México, 1999.  
<http://www.youtube.com/watch?v=mtTtJhAthM>
- \_\_\_\_\_. *Enrique Metinides. El teatro de los hechos*. Video. De. Febrero 2012.  
<http://www.youtube.com/watch?v=xTbcjddasBc>
- \_\_\_\_\_. *Desde Casablanca. Walter Reuter. Entrevista* Video.  
<http://www.youtube.com/watch?v=AaLlbWu6paQ>
- \_\_\_\_\_. *México/Cuba 25 años de relaciones fotográficas*. Video  
[http://www.youtube.com/watch?v=c\\_Q6pZV6Eyo](http://www.youtube.com/watch?v=c_Q6pZV6Eyo)

## FIGURAS E ILUSTRACIONES

Figura 1. Portada del Foro Abierto. Sexta Bial de Fotoperiodismo .....	10
Figura 2. Entrevistas con protagonistas de la Bial. Links a Youtube <a href="http://www.fotoperiodismo.org/bial.html">http://www.fotoperiodismo.org/bial.html</a> .....	31
Figura 3. Autobús de prensa El Machete. ....	33
Campaña presidencial de Heberto Castillo 1988 .....	33
Figura 4. Redactando notas, enviando textos y fotos por telefax y secando los rollos en el interior del autobús de prensa "El Machete". Los periodistas y fotógrafos de los medios recorrieron cincuenta mil kilómetros viajando, trabajando, compartiendo y durmiendo en el interior del autobús .....	33
Figura 5. Convivencia de fotógrafos y periodistas con el Ingeniero Heberto Castillo a lo largo de nueve meses de campaña .....	34
Figura 6. ....	43
Figura 7. Chien Chi-Chang Nueva York 1998 y Giorgio Viera. Alma en la Azotea 2005 Las dos fotos centro de la polémica en la Sexta Bial de Fotoperiodismo .....	44
Figura 8. Jorge Héctor Mateos De la serie: Asesinato del presidente del PRI Alfredo Ruiz Massieu: 2003 Momentos previos y el atentado / Primera Bial de Fotoperiodismo 1994 .....	48
Figura 9. Clasificación genérica .....	52
Figura 10. Fotografía informativa .....	56
Figura 11. Fotografías informativas participantes en distintas emisiones de la Bial de Fotoperiodismo. ....	57
Figura 12. Foto documental incluida en el ensayo: Las horas negras (2002) . Patricia Aridjis .....	60
Figura 13. Fotografía informativa. ....	61
Figura 14. Fotografías documentales participantes en algunas emisiones de la Bial de Fotoperiodismo .....	62
Figura 15. Cesar Damián Serie ensayo: Aquellos que se quedan Quinta Bial .....	63
Figura 16. Foto Ensayo .....	64
Figura 17. Algunos ensayos participantes en la Bial. Selección de imágenes .....	65
Figura 18. Elena Ayala. "Mariana Yampolsky". Tercera Bial .....	66
Figura 19. Fotografía informativa .....	67
Figura 20. Expresiones creativas y conceptuales en la Bial de fotoperiodismo .....	71
Figura 21. Fotografía periodística e informativa en las primeras emisiones de la bial .....	72
Figura 22. Bial de Fotoperiodismo. Nuevos discursos en las últimas emisiones.....	72
Figura 23. Dos imágenes controversiales .....	80
Figura 24. Giorgio Viera. "Alma en la azotea". Sexta Bial de fotoperiodismo .....	81
Figura 25. Recurrencia discursiva en el desnudo fotográfico.....	85
Figura 26. Recurrencia discursiva en el autorretrato .....	86
Figura 27. Giorgio Viera. Primer Premio. Galardón Iberoamérica. I Bial Cultura y Espectáculos. Auditorio Nacional 2005 .....	88
Giorgio Viera. Primer Premio. Galardón Iberoamérica. 2005 Bial de de Fotoperiodismo Cultura y Espectáculos Auditorio Nacional .....	88
Figura 28. Tecnología y discurso autoral .....	91
Figura 29. Retrato o autorretrato. Enrique Villaseñor / Pedro Meyer .....	98
Figura 30. Rafael López Castro. You tube. ....	99
Figura 31. Realidad, registro, contexto social y percepción individual 100 .....	
Figura 32. Pioneros del fotoperiodismo .....	101
Figura 33. Fenómenos, entornos y percepción y memoria .....	101
Figura 34. Realidad y múltiples lecturas .....	102
Figura 35. Primera Bial de fotoperiodismo 1994-95. Tres momentos en la historia de México: Los asesinatos de Ruiz Massieu y Luis Donaldo Colosio y el levantamiento zapatista, registrados y publicados mediante procesos fotográficos analógicos, por los fotógrafos de prensa a principios de los noventa no fueron cuestionados en su veracidad.....	103
Figura 36. Eugene Smith. Tomoko Uemura in Her Bath. Minamata 1972 .....	104
Figura 37. Eugene Smith: Objetividad/ Honestidad.....	104
Figura 38. Cartier Bresson Registro y reconocimiento formal. ....	105

Figura 39. Raquel Tibol. Significados y verdades individuales .....	105
Figura 40. Normas éticas y jurídicas .....	106
Figura 41. Percepción e interpretación .....	108
Figura 42. Realidad y sentido de realidad: Ileri de la Peña.....	108
Figura 43. Vínculos con la realidad. ....	109
Figura 44. Gramática visual. Imagen y texto. ....	111
Figura 45. Infierno terrorista en Madrid: El país. ....	113
Figura 46. Infierno terrorista en Madrid. Manipulación de la información .....	113
Figura 47. Normas jurídicas .....	115
Figura 48. Giorgio Viera. ....	116
De la serie: Mexicaltizo territorio de Lucha Primer Premio Fotorreportaje .....	116
Sexta Bienal de Fotoperiodismo .....	116
Figura 49. Joan Foncuberta / Cuestionamiento de la realidad fotográfica .....	117
Figura 50. Muerte de un personaje. ....	119
Figura 51. México: Poder, cultura y Estado. ....	121
Figura 52. Raúl Ortega. Construcción de Aguascalientes. ....	121
Primera Bienal de Fotoperiodismo .....	121
Figura 53. Ideología y legitimación del poder. ....	122
Figura 54. Michael Foucault: Relaciones sociales y poder. ....	123
Figura 55. Luchas de poder en la Bienal de Fotoperiodismo .....	125
Figura 56. Noam Chomsky. Sociedad libre. ....	126
Figura 57. Michael Foucault: Relaciones sociales de poder .....	126
Figura 58. Los jurados en la Bienal de Fotoperiodismo .....	129
Figura 59. Michael Foucault: Luchas de poder y objetivos sociales .....	129
Figura 60. Sexta Bienal. Confrontación en la ceremonia de inauguración .....	132
Figura 61. Formulación y realización del proyecto fotográfico .....	136
Figura 62. Valores e interés en el contenido fotográfico. ....	138
Figura 63. Edición del proyecto fotográfico .....	139
Figura 64. Francisco Olvera. Fotorreportaje. Segunda Bienal de Fotoperiodismo .....	140
Figura 65. Primeras etapas de difusión en la web .....	152
Figura 66. Material pedagógico. Primeras aplicaciones académicas .....	153
Figura 67. Inclusión en la Revista Luna Córnea 2015 .....	154
Figura 68. Curso virtual iberoamericano 2014. eduK .....	154



## VI. ANEXO Registro histórico

### PORTAL EN LA RED

Una versión íntegra de este documento, incluyendo los links, estará disponible a través del link:

<http://www.fotoperiodismo.org/bienal.html>

## VII. CURRICULUM VITAE DEL AUTOR

### Perfil profesional

**Arquitecto-urbanista. Periodista. Profesor de Arquitectura, fotografía y multimedia. Maestría en Arquitectura UNAM. Fotógrafo documentalista. Productor Multimedia. Promotor y coordinador de proyectos culturales colectivos.**

Estudios profesionales: Arquitectura. UNAM, 1968-1975.  
Posgrado en Transporte Urbano Universidad de Córdoba, Argentina, 1979.  
Maestría en Arquitectura (arquitectura y multimedia), 2004-2005.  
Tesis mención honorífica: Arquitectura y Multimedia - Experiencia Pedagógica. 2007  
Profesor de multimedia en la maestría y el doctorado de arquitectura de la UNAM, 2004-2011.  
Periodista. Fotógrafo y Desarrollador Multimedia 1979-2011.  
Investigador en periodismo, fotografía, técnicas multimedia, 1973-2011.  
Fundador y director de la agencia grafica de prensa Graph Press, 1983-2005.  
Editor y director del Foro Iberoamericano de Fotografía, 2002-2011. <http://www.fotoperiodismo.org>  
Documental en video "La ciudad que se fue" (300,000 mil visitas en la red) 2013-2014.  
<http://www.youtube.com/watch?v=5gh8XB-oOKQ>

### Proyectos significativos

Primer premio internacional de fotografía Diario Pravda : Moscú 1985  
Exposiciones colectivas e individuales en México, Argentina, Cuba, Bolivia, Nicaragua, Italia, Francia, Bangladesh, China, España, Inglaterra. (1977-2014)  
Fotógrafo personal del Ing. Heberto Castillo durante su campaña presidencial. 1988  
Presidente del Consejo Mexicano de Fotografía, 1994-95.  
Organizador y coordinador general de las BIENALES DE FOTOPERIODISMO MÉXICO (I, II, III y IV, V y VI) 1993 a 2005.  
Becario del Fondo Nacional para la Cultura y las artes FONCA en cinco ocasiones -para proyectos de coinversión (1993 1995, 1997, 1999 y 2002).  
Presidente del World Press Photo Joop Swart Masterclass en México y -Centroamérica, 2001-2007 (sede Amsterdam, Holanda).  
París, Francia. Celebraciones nuevo milenio Mes de la foto en París. Centre Culture Du Mexique Exposición: Mexicanos en París Seleccionado 2000.  
Seleccionado oficial Premio Nuevo Periodismo CEMEX FNPI. Gabriel García Márquez, Colombia, 2005.  
Seleccionado e invitado para exponer y presentar personalmente su obra en el Museo de Arte de Guandong China. 2006.  
Coordinador de cuatro diplomados en Imagen y fotografía. UNAM Posgrado Arquitectura. ( 2011, 2012, 2013, 2014).  
Impartición de curso iberoamericano de fotoperiodismo (EDUK. Brasil) 2014) cinco mil quinientos alumnos matriculados a través d la red.

<http://www.eduk.com.mx/cursos/1-fotografia/35-fotoperiodismo-y-fotografia-documental>

### Actividad profesional

Fotógrafo y periodista desde 1978.  
Proyectos de comunicación, fotografía, arquitectura y urbanismo 1979-2007.  
Reportero grafico y corresponsal del SELA-OEA en Argentina, Nicaragua, Cuba y México. Documentales y reportajes 1979.  
Organización de los Estados Americanos OEA.- Proyectos de transporte y desarrollo regional 1979.  
Nicaragua. Ministerio de la Vivienda y Televisión Sandinista: Realización de documentales de difusión sobre la reconstrucción después de la Revolución. 1982-83.  
Consejo Mexicano de Fotografía: Coordinador Primer Concurso Nacional de Audiovisuales 1984.  
Agencia periodística Graph Press: Fundador y Director, 1983-2000.  
Organizador de exposiciones, intercambios, coloquios, talleres, publicaciones y actividades sobre la fotografía en México 1983-2007.  
Editor de la galería web del fotoperiodismo <http://www.fotoperiodismo.org>  
Coordinador y promotor de la Bienal de fotoperiodismo México, 1998-2005.  
Promotor independiente de proyectos fotográficos colectivos, 1980 2007.  
Investigador y productor de imágenes en video, fotografía e Internet, 1995-2002.  
Instructor y profesor independiente de fotografía, video producción y técnicas digitales en fotografía 1998-2007.  
Fundador y editor LENTE POR LENTE Editorial multimedia 1999-2007.

### **Difusión en medios**

Su labor como fotógrafo y promotor de proyectos culturales ha sido reseñada en medios nacionales e internacionales: La Jornada, El Universal, Milenio, Proceso, El Día, Excélsior, Reforma, The News, Canal 11, Canal 22, TV Azteca, Univisión, Televisa, Telemundo, Radio Red, entre otros.

Univisión USA América.- Programa Despierta América, 2000.

Televisión Azteca. Programa Desde Temprano. 2001.

Radio Educación.- En el Fondo Somos Así, 2003.

Noticiario Radiofónico. Carlos Loret de Mola.- 2003.

Telemundo América: Programa Al Rojo Vivo, 2004.

Radio Centro. Instantáneas Radiofónicas (4 programas) con Agustín Barrios Gómez Marzo 2003.

Radio Red:- Reseña fotográfica 2005.

Programas culturales de canal 11, Canal 22, TV Azteca, Notimex y diversas estaciones de radio.

### **Exposiciones fotográficas individuales**

Congreso Mundial de Arquitectos, México 1978.

Alianza Francesa de Córdoba, Argentina 1979.

Sociedad de Arquitectos de Córdoba, Argentina 1979.

Alianza Francesa de Nicaragua, Managua, Nicaragua 1980.

Auditorio Nacional Latinoamérica testimonios, México 1980.

Museo Universitario Del Chopo, México 1980.

Unión de trabajadores sandinistas de Nicaragua, Managua, Nicaragua 1981.

Consejo Mexicano de Fotografía, México 1981.

Feria Nacional de la Plata, Taxco, Gro. 1981.

XIV Congreso Interamericano de Planificación, México 1982.

Casa de la Cultura Juchitán, Oaxaca 1983.

Coordinadora de Residentes de Tlatelolco, México 1986.

Festa Nazionale Dell'unita, Milán, Italia 1986.

Casa del Lago Bosque de Chapultepec, México 1988.

Fotoseptiembre, México 1994.

Galería Nueva Dimensión, Montevideo, Uruguay 1999.

Parque Morro-Cabaña, La Habana, Cuba 2003.

Foto fest Tijuana, Casa de la Cultura Tijuana, B.C. 2006.

ZoneZero.- Galería digital.- Galería. (www.zonezero.com) 2005.

### **Exposiciones fotográficas colectivas**

Casa del Lago Bosque de Chapultepec, México 1979.

Palacio de Bellas Artes Hecho en Latinoamérica II, México 1981.

Feria Nacional de la Plata, Taxco, Gro. 1981.

Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, La Habana, Cuba 1983.

Palacio de Bellas Artes: Homenaje a José Clemente Orozco.- 1985.

Seleccionado 5ª, 7ª y 10ª Bienal Internacional del Centro de la Imagen México.

Fotoseptiembre, Generación 60 y 70's Casa de las Bombas, Xochimilco, México 1994.

Galería de la Ciudad de Aguascalientes, 1994.

Casa del Faldón, Querétaro, Qro. 1994.

Museo de Arte Contemporáneo, Mérida, Yuc. 1995..

Universidad Autónoma de Hidalgo, 1995.

Museo Coahuila Texas 1995.

Casa de la Cultura de Coahuila 1995.

Teatro Isaura Martínez, Torreón, Coah. 1995.

Galería del Instituto Coahuilense, Saltillo, Coah. 1996.

Centro Cultural de Taxco, Gro. 1996.

Fotoseptiembre, exposición colectiva "Ojo por ojo, lente por lente" 1996.

Salón de la Plástica Mexicana, México 1997.

París, Francia. Celebraciones del nuevo milenio: Centre Culturel Du Mexique: Mexicanos en París 2000.

Museo Universitario del Chopo, México 2001.

NEW YORK Nuevo Milenio en Times Square (reportaje) 2001.

Centro de la Imagen, México D.F. Presentación NY Nuevo Milenio 2001.

Museo de la Ciudad de México 2002.

Coloquio Internacional zonezero.com 10º Aniversario: Moderador 2003.

Galería Epson México.- Colectiva "Pistas". Imágenes de gran formato 2003.

The Harriet & Charles Luckman Fine Arts Los Angeles California. 2004.

Witness Contemporary Mexican Social Documentary Photography. Exposición, 2004.

Cambridge University. Reino Unido. Colectiva Spaces of México Contemporary Mexican Photography. 2004.

Museum of Contemporary Photography. Columbia College United Kingdom, 2004.

Humbul Humanities Hub. Reseña del sitio web fotoperiodismo.org. 2004.

The gaze of 45 mexican photographers. Guangdong Museum of Art Guangdong, China. 2007.

### **Exposiciones y proyectos virtuales multimedia**

En la siguiente página pueden visitarse algunos proyectos personales.

<http://www.enriquevillasenor.com>